One Day
Circ

Kirchen-Musikalisches Jahrbuch

XXIII. Jahrgang 1910.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

32 g. 22 A

Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirchenmusikalisches Jahrbuch

Begründet von Dr. F. X. Haberl

herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann

23. Jahrgang

Regensburg, Rom, New York und Cincinnati
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
1910

Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MUSIC - X

ML
5
.K58

.E.
v.23

Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLED

Am 17. Januar 1910 ſtarb nach kurzer Krankheit

Herr Karl Puſtet

Kgl. Geheimer Kommerzienrat und Verlagsbuchhändler,
Typograph des Heil. Apoſtoliſchen Stuhles.

Schwer iſt der Verlust, den die Musica sacra durch das Hinſcheiden dieſes hervorragenden Mannes erlitten hat. Mit weitausſchauendem Blick ſtand er an der Wiege der kirchenmuſikaliſchen Reform und verwirklichte mit opferfreudigem Herzen die hohen Ideale eines Proske und Witt durch Verlagsübernahme ihrer literariſchen Unternehmungen. Außer der „Musica divina“, den „Fliegenden Blättern für kathol. Kirchenmuſik“ und der „Musica sacra“ verdankt ihm auch das aus dem „Cäcilienkalender“ hervorgegangene **„Kirchenmuſikaliſche Jahrbuch“** ſeine Entſtehung und Unterſtützung; der glückliche Fortbeſtand desſelben iſt eine Frucht ſeines energiſchen Willens. Was er als Chef der Weltfirma Puſtet, beſonders auf liturgiſchem Gebiete, in den langen Jahren ſeines raſtloſen Schaffens und Wirkens geleiſtet, hat wiederholt die Anerkennung von Kirche und Staat gefunden; die ſchönſte Gabe aber für den Edelmann im wahrſten Sinne des Wortes ſind die Blumen der Dankbarkeit, mit denen die Armen und Hilfsbedürftigen das Grab ihres Wohltäters ſchmücken. Mit der Geſchichte der katholiſchen Kirchenmuſik wird ſein Name dauernd verknüpft bleiben.

R. I. P.

Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorwort

Die wiſſenſchaftlichen Aufſätze des I. Teils berückſichtigen diesmal Bayern, Frankreich und Böhmen. Zwar hat der italieniſche Prieſter und ſpätere Biſchof Steffani verſchiedenen Ländern die Spuren ſeiner diplomatiſchen und künſtleriſchen Tätigkeit aufgedrückt, aber dennoch darf die Zeit ſeines Münchener Aufenthalts ſicher mit zu der intereſſanteſten ſeines reichbewegten Lebens gerechnet werden, wie die vom Verfaſſer ſorgfältig erforſchten bayeriſchen und römiſchen Quellen aufweiſen. Nicht minder wichtig iſt für Deutſchland die Bekanntſchaft mit dem ſchon faſt vergeſſenen Meiſter des franzöſiſchen klaſſiſchen Orgelſpiels, Jean Titelouze; und was von Böhmens liturgiſch-muſikaliſchen Schätzen der verdiente † Hymnenforſcher Dreves in ſeinen Cantus bohœm. in den Kreis der Betrachtung gezogen, wird nach größtenteils unbekannten Handſchriften erweitert und vertieft.

Die Erſchließung und Verwertung der koſtbaren Proskeſchen Muſik-Bibliothek in Regensburg durch die Munifizenz Sr. Exzellenz des H. H. Biſchofs Dr. Antonius von Henle, und des H. H. Domkapitels iſt in der muſikwiſſenſchaftlichen Welt überall mit Freude und Dank begrüßt worden. Leider ließ ſich die beabſichtigte Publikation des Katalogs der ſog. „Antiquitates Ratisbonenses“ für dieſen Jahrgang nicht mehr bewältigen und mußte daher nebſt einer Beſchreibung der Bibliothek für den 24. Jahrgang zurückgeſtellt werden; ebenſo wegen Raumüberſchreitung eine ſtilkritiſche Studie über „Messe und Madrigal bei Palestrina“.

Im II. Teil finden ſich auch diesmal eine Reihe von „Kleinen Beiträgen“ niedergelegt, die den praktiſchen Kirchenmuſikern beſonders des Allgemeinen Cäcilienvereins dienen ſollen. Der III. Teil endlich unterrichtet in Referaten und Kritiken, die manchen neuen Bauſtein zu den beſprochenen Werken liefern.

Mit warmem Dank darf die Redaktion auch heuer wieder der edelmütigen Unterſtützung der Görres-Geſellſchaft gedenken.

Regensburg, am Feſte Gregors des Großen

Der Herausgeber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Agostino Steffani

Biographische Skizze von **Dr. Alfred Einstein—München**

I. Münchener Zeit. 1654—1688.

Quellen

Die archivalischen Quellen für die Biographie Agostino Steffanis sind, entsprechend seinem wechselvollen Leben und der weiten Verzweigung seiner Beziehungen, lückenhaft und weit zerstreut. In *München* verwahrt das Kgl. Hausarchiv, das Kgl. Allgemeine Reichsarchiv, und in dem Personalakt Steffanis das Kgl. Kreisarchiv einige wertvolle Aktenstücke. Daneben enthalten die ebenfalls im Kreisarchiv aufbewahrten Hofzahlamtsrechnungen einige karge Eintragungen, die durch Zahlbücher und andere Belege im Kgl. Kreisarchiv in Landshut ergänzt werden. Eine weit ergiebigere Fundgrube ist das Kgl. Geheime Staatsarchiv, dessen schwarze Abteilung manchen Beitrag zu Steffanis Münchener Zeit liefert, während die blaue Abteilung vornehmlich einen sehr umfangreichen, jedoch nicht vollständig erhaltenen Briefwechsel Steffanis mit Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz bewahrt, der für diesen Teil der Lebensgeschichte Steffanis jedoch geringe Ausbeute liefert.

Unter den *römischen* Fundorten nimmt die erste Stelle das Archiv der Congregazione de propaganda fide ein, das nicht nur die regelmäßigen Berichte Steffanis an die Propaganda, sondern auch einen großen Teil seiner Nachlaßpapiere birgt. Wie diese bändereiche Korrespondenz sich von den in den *hannoveranischen* Archiven — Staats- und katholisches Pfarrarchiv — verwahrten Akten getrennt hat und nach Rom gewandert ist, habe ich an anderer Stelle berichtet.[1]) Neben dieser Quelle kommt das vatikanische Archiv und die vatikanische Bibliothek kaum in Betracht.

Diese Münchener und römischen Akten sind es, die für die vorliegende Skizze benützt worden sind. Weder die hannoveranischen Akten, die nach einigen von Woker gebotenen Proben[2]) manches, auch die *künstlerische* Wirksamkeit Steffanis erhellende Material darbieten müssen, noch die in einer großen Zahl von deutschen und ausländischen Archiven und Bibliotheken zerstreuten Korrespondenzen Steffanis habe ich gesehen. Danach bedarf es nicht der Betonung, wie sehr diese biographische Skizze der Ergänzung und Verbesserung bedürftig ist. Dennoch hielt ich es für nützlich, wenigstens einen Teil meiner Arbeit einmal zum Abschluß zu bringen, die über Steffanis frühere Lebenszeit bekannten Tatsachen mit einigen neuen zu einem Ganzen zu vereinigen, und, zumeist durch Wiedergabe der Dokumente, das Gerüst für eine umfassendere Lebensbeschreibung des Künstlers zu liefern, die fast

[1]) Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft X, 6.

[2]) In einer kurzen Lebensbeschreibung Steffanis in der Zeitschrift „Der Katholik", 1887.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die ganze Zeit- und Kunstgeschichte jener Jahre in ihren Rahmen hineinziehen könnte und müßte. Auf Steffanis künstlerische Tätigkeit fällt dabei nur hin und wieder ein Seitenblick: seine Stellung als Künstler ist zu weitläufig gegründet, als daß sie in dieser knappen Skizze erörtert werden könnte. Insbesondere habe ich sein Schaffen als Duettkomponist, das ich gerne einmal zusammenfassend behandeln möchte, kaum berührt.

Es drängt mich, auch an dieser Stelle für die meiner Arbeit gewordene Unterstützung meinen herzlichen Dank abzustatten, mag auch die folgende lange Liste in groteskem Mißverhältnis zu den bescheidenen Ergebnissen der Skizze stehen: den Vorständen und Beamten des Kgl. Haus- und Staatsarchivs, des Allgemeinen Reichs- und des Kreisarchivs, ferner der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu *München;* des Kgl. Kreisarchivs zu *Landshut;* Herrn Geheimrat Prof. Paul Kehr, Prof. Karl Schellhaß, wie überhaupt den hilfsbereiten Mitgliedern des Istituto Storico Prussiano zu Rom, insbesondere Herrn Dr. Philipp Hiltebrandt; dem Präfekten der vatikanischen Bibliothek, R. P. Franz Ehrle; den verehrungswürdigen Vorständen und Beamten des Archivs der Congregazione de propaganda fide; vor allem aber Monsignore Andreas Frühwirth, päpstlichen Nuntius, dessen persönlicher Fürsprache ich die liberale Benützung dieser Akten eigentlich verdankte; endlich Monsignore Luigi D^re^ Camavitto, apostolischer Protonotar und Arciprete von Castelfranco. —

Unter den *Biographien* Steffanis hat, nächst dem Artikel in Walthers Lexikon,[1]) den Vorrang des Alters eine anonyme Lebensbeschreibung, die man vielen um die Mitte des 18. Jahrhunderts in London entstandenen handschriftlichen Duettsammlungen vorgebunden finden kann. Derartige Kopien wurden damals in solchen Massen angefertigt, daß sich offenbar verlohnte, diese „Memoirs of the Life of the Author of the following Compositions" im passenden Format — querfolio, acht Seiten — zu drucken. Sie müssen von Sir John Hawkins herrühren, und vor 1752 verfaßt sein;[2]) Hawkins hat sie in seine *„General History of the Science and Practice of Music"* (IV, 287 f., 1776) fast wortgetreu herübergenommen, und nur durch eine Reihe von Zusätzen vermehrt, die den wertvollsten Teil seiner Bemühungen um Steffani bilden. Denn die Zuverlässigkeit der „Memoirs" ist sehr gering. Auch nicht ein einziges Datum hält Stich, und alle Erzählungen, mögen sie auch einen wahren Kern bergen, haben eine gefährliche Wendung ins Anekdotische bekommen. Haw-

[1]) Seine Kürze erlaubt die Wiedergabe: *„Steffani (A.)* ein Abt von Lepsing, und des Päpstlichen Stuhls *Protonotarius,* hat ein Sendschreiben in Italiänischer Sprache, unter dem Titel: *Quanta certezza habbia da suoi Principij la Musica, ediret,* welche der seel. Werckmeister ins Teutsche übersetzet, und mit einigen Anmerckungen *an.* 1700 zu Quedlinburg und Aschersleben in -8vo herausgegeben hat. In des *Roger* Music-*Catalogo* stehen p. 40 auch *Sonate da Camera, à due Violini, Alto Viola e Continuo* von seiner Arbeit *allegiret.* Daß er *an.* 1695 Capellmeister zu Hannover gewesen, verschiedene Italiänische Opern in die Musik gebracht habe, so auf dem Hamburgischen *Theatro* verteutscht aufgeführt worden, als: *an.* 1695 *der hochmüthige Alexander; an.* 1696 der *Roland; Heinrich der Löwe;* und *Alcides; an. 1697* der *Alcibiades; an.* 1698 die *Atalanta;* und *an.* 1699 *il Trionfo del Fato;* hernach Abt, und endlich Bischoff geworden, lieset man in *Matthesonii* Musical. Patr. in der 22ten Betracht. p. 182 *sqq.* Ist nach dem Tode des Churfürstens zu Hannover, *Ernesti Augusti,* als Geheimder Rath nach Düsseldorf *vociret,* und vom Pabste zum Bischoff zu *Spiga* gemacht worden."

[2]) Gedruckt wurden sie zuerst in „The Gentleman's Magazine" 1761, S. 489.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kins behauptet, er danke den größten Teil seiner Angaben Mr. *Händel,* dem grundgelehrten Dr. *Pepusch,* und ihrem „preiswürdigen Interesse an dem Andenken eines so großen Genies, wie Steffani war." Ist diese Behauptung, soweit sie Händel betrifft, wahr, so kann ich nicht glauben, daß auf seinen Anteil an diesen *Memoirs* mehr fällt als etwa die, den Stempel der Wahrheit tragende Beschreibung der äußeren Persönlichkeit Steffanis, und vielleicht die Erzählung von Steffanis Mißbehagen über Sängerwillkür gegenüber seinen Werken. Daß Händel im Jahre 1708 als Kapellmeister nach Hannover gekommen sei, und sein Amt aus den Händen Steffanis empfangen habe, — Steffanis, der seit 1703 in kurpfälzischen Diensten stand, und erst Ende 1709 als Bischof und apostolischer Vikar nach Hannover zurückkehrte! — das hat Hawkins sicherlich nicht aus Händels Mund erfahren; mag er auch später, in seiner Musikgeschichte (V, 267) die Erzählung mit Händels eigenen Worten, ja Gesten wiedergeben. Selbst in dieser, schwerlich treuen Fassung berechtigte sie Hawkins nicht zu seinen Folgerungen.[1]) In der Tat ist das persönliche Verhältnis von Händel zu Steffani ein bei weitem loseres gewesen, als es noch Chrysander dargestellt hat. Ob sich ihre Wege in Italien gekreuzt haben (Steffani war vom November 1708 bis Ende April 1709 in Rom; am 5. Mai in Florenz, vom Abend des 12. Mai an einige Tage in Venedig, in welche Zeit also die angebliche Einladung Händels nach Hannover fallen müßte), wird sich erst entscheiden lassen, wenn wir zuverlässige Nachrichten über den Aufenthalt Händels in Italien besitzen. Wie kurz bemessen die Möglichkeit eines persönlichen Verkehrs in Hannover in den Jahren 1710/1711 war, lehrt die äußerlichste Berechnung: so bleiben zum Beispiel für den Zeitraum vom 20. Juni bis 15. November 1711, während dessen Händel in Hannover weilte, für ein persönliches Zusammensein der beiden großen Musiker keine vier Wochen, auf seiten Steffanis ausgefüllt durch Krankheit jeder Art, und eine Fülle drängender Geschäfte. Die angeblich gemeinsame Reise nach Italien im Jahre 1728, über die so hübsche Anekdoten erzählt werden, scheitert an der grausamen Tatsache, daß Steffani am 12. Februar 1728 zu Frankfurt am Main starb. Nach Rom, wo er in seinen letzten Lebensjahren noch gesungen haben soll, ist Steffani nach 1709 niemals mehr gekommen. Aus den Dokumenten über die Beziehungen Steffanis zu London schließlich geht aufs deutlichste hervor, daß Steffani an Händel keinen sympathischen Anteil nahm. Wenn Steffani der Royal Academy einen Sänger empfiehlt — so (Padua, 10. August 1724) den Altisten Angelo *Poli;* im Jahr darauf die *Sorosina,* deren Schicksal ihm sehr am Herzen liegt — so wendet er sich nie an Händel, wogegen in diesen nach London gerichteten Briefen ein Gruß „al nostro amabilissimo Signor *Bononcini*" selten fehlt. — Auch *Pepusch* hatte in seinem Leben kaum

[1]) „When I first arrived at Hanover I was a young man, under twenty [!]; I was acquainted with the merits of Steffani, and he had heard of me. I understood somewhat of music, and," putting forth both his broad hands, and extending his fingers, „Could play pretty well on the organ; he received me with great kindneß, and took an early opportunity to introduce me to the princeß Sophia and the elector's son, giving them to understand that I was what he was pleased to call a virtuoso in music; he obliged me with instructions for my conduct and behaviour during my residence at Hanover; and being called from the city to attend to matters of a public concern, he left me in possession of that favour and patronage which himself had enjoyed for a series of years."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gelegenheit, mit Steffani in persönliche Berührung zu kommen; auch seine Wissenschaft stammt wie die Hawkins' selbst aus zweiter Hand.

Dennoch hat diese Biographie die Grundlage für die Mehrzahl der späteren Lebensbeschreibungen Steffanis geliefert. *Burney* hat sie stark gekürzt in seine Musikgeschichte (III. 534) aufgenommen. In deutscher Übersetzung erschien sie 1763 in der Nürnberger Wochenschrift „Der Zufriedene" [mir nicht zu Gesicht gekommen]; 1764 im „Hamburgischen Journal" S. 79 f., aus dem sie *Forkel* in seinen Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784 (S. 170 f.) aufgenommen hat. *Gerber* hat dann für den Artikel *Steffani* in seinem alten Lexikon wieder aus Forkel geschöpft, aber einen Bericht über Steffanis Oper „Servio Tullio" hinzugefügt; und Gerbers Artikel wurde von F. J. *Lipowsky* (Bayerisches Musik-Lexikon, 1811, S. 337 f.) ausgeschrieben. So geht es weiter durchs 19. Jahrhundert. Auch *Fétis* schöpft im Biographischen aus keiner andern Quelle; nur daß er es war, wenn ich nicht irre, der die bibliographische Fabel von einem Druck Steffanischer Duette (München 1683!) in die Welt gesetzt hat. Noch *Chrysander* hat für seine Lebensbeschreibung Händels mit der Darstellung Hawkins' all ihre Fehler in Kauf nehmen müssen.

Von weit größerer Zuverlässigkeit ist die Lebensbeschreibung, die Steffanis Landsmann, Graf Giordano *Riccati* im 33. Bändchen der *Nuova Raccolta d'Opuscoli Scientifici e Filologici* (Venezia 1779) veröffentlichte; dank der Bequemlichkeit, mit der Riccati sich über die Familienverhältnisse Steffanis unterrichten konnte, und dank der Kenntnis, die er von jener reichsten Quelle für das Leben Steffanis hatte, der obenerwähnten Briefsammlung im Propaganda-Archiv. Riccati hat sie freilich nicht persönlich benützt, sondern sich mit Angaben und Auszügen begnügt, die ihm durch Cristofano *Amadussi,* von 1770—1792 Soprintendente della Stamperia di Propaganda, geliefert wurden. Auch seine Arbeit ist nicht frei von Irrtümern; doch ist zu bedauern, daß sie keinem der späteren Biographen Steffanis bekannt gewesen, *Caffi* vielleicht ausgenommen. Nur in einer lokalen Enzyklopädie (*Nuovo Dizionario storico,* tom. IX., Bassano 1796) ist sie verwertet; während der Artikel in der *Nouvelle Biographie Générale,* tom. 44, p. 459 f., 1865 sie nur zitiert, ohne sie zu kennen.

Seit Chrysander hat die biographische Forschung über Steffani einen neuen Aufschwung genommen. Ich nenne hier mit Dank die Werke von Fr. M. *Rudhart,*[1]) Franz Wilh. *Woker,*[2]) Jul. Jos. *Maier—Haberl,*[3]) W. C. *Cusins,*[4]) Adolf *Sandberger,*[5]) A. *Neißer,*[6]) G. *Fischer,*[7]) Alfr. *Untersteiner,*[8]) u. a.

[1]) Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising. 1865.

[2]) a. Aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers Ag. Steffani. Köln 1885.
b. Agostino Steffani . . . apostolischer Vikar von Norddeutschland. Köln 1886.
c. Geschichte der katholischen Kirche und Gemeinde in Hannover und Celle. Paderborn. 1889.
d. Der Tondichter Ag. Steffani, in „Der Katholik", Mainz 1887; S. 312 ff.

[3]) Archivalische Excerpte über die herzogl. bayer. Hofkapelle. Kirchenm. Jahrb. 1891, 1894, 1896.

[4]) Artikel in *Grove's* Dictionary. [5]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Werke Dall'Abacos, und Joh. Kasp. Kerlls. [Die als Quellen dort erwähnten litterarischen Dokumente habe ich leider nicht ausfindig machen können.] [6]) Servio Tullio . . von Ag. Steffani. Leipz. 1902. [7]) Musik in Hannover, 2. Aufl. 1903. [8]) Ag. Steffani. Rivista mus. ital., Anno XIV, 509. f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Als nach dem Tode Agostino Steffanis — man verzeihe, daß ich seine Lebensbeschreibung mit seinem Lebensende beginne — sein Vetter Antonio *Scapinelli,* Arciprete von Castelfranco, seine Erbansprüche auf die Hinterlassenschaft Steffanis bei der Congregazione de propaganda fide begründen mußte, legte er einen Stammbaum vor, der bis auf den Großvater Agostinos zurückgeht. Nach einer alten Nachricht, nämlich einer Notiz in einem kompilatorischen Werke des Malers Natale *Melchiori* von Castelfranco, „stammt die Familie *Stefani,* in verdorbener Mundart *Stievani* genannt, aus Padua, woher sie vor Zeiten, etwa um 1570, nach Castelfranco kam." [1]) Andere Vorfahren der Familie sind in Venedig zu suchen. Eine Giulia Fermana, oder Perina *da Ponte* hinterließ im Jahre 1545 als Stammgut der Familie einige Häuser in Contrà di S. Marcuola, in der Nähe des Ghetto, die später in die Hände der Familie *Labia* fielen, und in deren Wiederbesitz zu gelangen, Steffani sich im Verein mit seinen Verwandten im Jahre 1724 bemühte.

Der erwähnte Großvater Agostinos hieß *Gasparo* Stéffani [dies die richtige Betonung], und war vermählt mit Paolina Terzago, von der er zwei Söhne hatte: Giacomo, und Camillo, und eine Tochter Angela, die am 26. November 1640 Messer Bartolommeo Scapinelli heiratete, und die Mutter des erwähnten Erzpriesters und Erben Agostinos wurde. Der zweite Sohn, *Camillo,* ist der Vater unseres Agostino. Er verheiratete sich in erster Ehe mit einer Helena . . ., deren Familiennamen ich nicht kenne; aus dieser Ehe entsprang am 29. Juni 1645 eine Tochter Helena Perina, deren Geburt wahrscheinlich der Mutter das Leben kostete. Kurz nach dem Tode seiner Frau ging Camillo eine zweite Ehe ein, mit Paolina *Terzago,* wohl einer Base. Aus dieser Ehe gingen hervor: *Ventura Giacomo,*[2]) geboren am 2. Januar 1648; Pietro Giovanni, am 11. August 1649; Francesco Innocente, am 28. Dezember 1650; Agostino Francesco, am 3. Dezember

---

[1]) Zwei Handschriften im Besitz von Monsignor Camavitto in Castelfranco. Der Titel der einen lautet: „Famiglie che compongono il più purgato Cons^o della Communità di Castel Franco . . . Raccolte, et descritte nell' anno 1719 da Nadal *Melchiori* Pittore di detto locco . . . Dedicate al . . . Sig: Co: Carlo Riccati . . . MDCCXX." — Der der andern: „Catalogo Historico Cronologico . . . Origine di Castelfranco . . . Laboriosa diligenza di me Nadal Melchiori Pittore." Melchiori fügt der oben übersetzten Notiz hinzu: „Di nostri giorni questa Famiglia hà prodotto Agostino Stefani hora vivente; et dimorante in Padova .... Al presente la predetta Famiglia è quasi estinta." Dennoch nennt Lorenzo *Puppati* in einem Schriftchen „Degli Uomini Illustri di Castelfranco . . ." (Castelf. 1860) unsern Steffani seinen *„prozio"*. Wie dies Verwandtschaftsverhältnis begründet ist, weiß ich nicht.

[2]) Taufbücher von Castelfranco; 3. Jan. 1648. — „Ventura Giacomo figlio di M. Camillo de Stievani e di Madama Paulina sua consorte è stato battezato da me Francesco Mantovano Capelano compadre l'Illma Signor Alessandro Languidis Medico di questa magnifica Communità Commadre Madama Paolina Moglie di M. Zuanne Mechieleti. naque a di 2 detto."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1652; *Agostino,*[1]) am 25. Juli 1654; Ippolita, am 19. Juli 1656; Francesco Domenico, am 2. September 1657. Von diesen sieben Geschwistern Agostinos blieben nur der älteste Bruder und die Schwestern am Leben. Agostino selbst bezeugt, daß die vier andern Brüder, augenscheinlich in zartem Alter, starben, in einem Briefe an Conte Fede vom 11. Juli 1706: „. . . Jo hò havuto un Fratello, che Dio benedetto, di molti, m'haveva lasciato unico al Mondo." Dieser Bruder *Ventura Terzago* — er wurde von seinem Oheim Marc' Antonio Terzago adoptiert und nahm dessen Namen an — ist der Textdichter einer Anzahl von Agostinos Münchener Opern. Sein Schicksal ist wie das der ganzen Familie so eng mit der Laufbahn Steffanis am Münchener Hofe verknüpft, daß es sich nur im Zusammenhang mit dieser darstellen läßt.

Im Widerspruch zu der Behauptung von Hawkins, daß Agostinos Eltern „were not distinguished for their rank in life", nennt Riccati seine Herkunft „di onesta conditione"; und auch in der Proposizione Concistoriale bei seiner Ernennung zum Bischof heißt es: „ex Catholicis *honestisque* parentibus." Melchiori führt in den erwähnten Handschriften die Familie nicht unter den ersten von Castelfranco an; doch erscheint aus den Gevatterschaften mit den *Gherardini* und andern alten und vornehmen Familien klar, daß ihr Rang wenn nicht die erste Stelle, so doch die zweite behauptete; und daß sie ihn durch die Verbindung mit den Terzago und Scapinelli, alten Familien, noch befestigte. Wenn wahr ist, was die Erben Agostinos behaupteten: sie hätten „nella sua partenza per Baviera . . . sostenuto il peso de suoi Genitori nel somministrarli il suo vivere", so wäre es mit den Glücksgütern Camillos übel bestellt gewesen. Auch Woker meint:[2]) „Begütert war die Familie jedenfalls nicht; jedoch besaß Steffani einige Familienrenten. Im Jahre 1716 bat er den Reichsvizekanzler v. Schönborn, daß er durch den kaiserlichen

[1]) „a di 26. Luglio 1654. Agostino figlio del Signor Camilo de Stievani, et della Signora Paolina sua consorte è stato battezato da me sopradetto [Pre Iseppo Bresolato Capellano] compadre Al fonte Messer Ghirardo Gherardini et alli essorcismi il Signor Domenego Rubini, naque li 25 detto." [die Abkürzungen aufgelöst.] — *Riccati* verwechselt den Tag der Taufe mit dem Geburtstag. Das richtige Geburtsdatum hat zuerst A. *Untersteiner* veröffentlicht, in einer Besprechung von Neissers „Servio Tullio", Gazzetta musicale di Milano LVII (1902), S. 644. Ohne davon zu wissen, habe ich später die Geburtsurkunde aus den Kirchenbüchern von Castelfranco noch einmal abgeschrieben. Diese Kirchenbücher sind bis zum Anfang des Seicento wohl erhalten, sowohl für die Geburten und Todesfälle, wie Eheschließungen. Eine sorgfältige Durchsicht würde viel reichere und exaktere Ergebnisse liefern, als ich in der Eile eines Nachmittags in dem Registro Nati erraffen konnte. — Übrigens findet sich unter den Familien von Castelfranco auch eine Familie *Piva.* Drei Söhne eines *Agnolo Piva:* Liberale, Agnolo und Giovanni werden von 1656—1683 verzeichnet; und ich zweifle nicht, daß auch Gregorio Piva, Steffanis späterer Kopist, sein engerer Landsmann war.

[2]) „Katholik" 1887, S. 313.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gesandten in Venedig seinen Agenten in Padua unterstützen möge, um diese Renten aus den Händen von Freunden *de mammona iniquitatis* zu retten, welche ihn fortwährend bestöhlen." Wir werden später von diesen Familienrenten, die wirklich aus der Erbschaft des reichen Schwagers von Camillo, Marc' Antonio Terzagos stammten, hören; die Freigebigkeit Marc' Antonios setzte Camillo in den Stand, Agostino, als er in den geistlichen Stand trat, ein Haus im Ghetto zu Venedig als Stammgut zu verschreiben.

Agostino Steffani kam als dreizehnjähriger Knabe nach München. Über die Art seines Eintreffens am kurbayrischen Hofe stellt Riccati eine Vermutung auf, die im Widerspruch steht zu den Angaben aller übrigen Quellen.

Hawkins versetzt den Knaben als Sänger in den Chor einer benachbarten Kathedralkirche; „er hatte nicht länger als zwei Jahre im Chor gedient, als ein deutscher Edelmann, der in Venedig den Karnevalsvergnügungen beigewohnt hatte, bei einer öffentlichen Gelegenheit ihn singen hörte, und soviel Vergnügen fand an seiner Stimme, seinem Anstand und den Merkmalen sich entfaltender Genialität, daß er durch Verwendung bei dem Kapellmeister seine Entlassung aus dem Chor erwirkte und ihn nach Bayern, seinem Wohnsitz, mitführte." Ich weiß nicht, was später Veranlassung gab, aus Hawkins' „Kathedralkirche in der Nachbarschaft" von Castelfranco *San Marco* in Venedig zu machen. Jedenfalls hat *Caffi*[1]) vergebens nach einem Dokument gesucht, das diese Angabe bestätigte.

Nach *Riccati* dagegen ist Agostino nach Vollendung seiner ersten Lernübungen in der Gemeindeschule seiner Vaterstadt jung nach Bayern gekommen, vermutlich gerufen von einem Oheim mütterlicherseits, der im Dienst des bayerischen Kurfürsten gestanden haben soll.[2])

Daß keine dieser Darstellungen richtig ist; daß Agostino vor seiner Berufung nach München schwerlich Sängerknabe in einem Kirchenchor, sicher aber nicht in Venedig gewesen ist, und keinen Verwandten am bayerischen Hofe besaß,[3]) lehrt eine kleine Autobiographie Steffanis, die

---

[1]) Fr. Caffi, Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia. I. 146.

[2]) „Fatti in patria i suoi primi studj sotto que' Precettori, che il Comune manteneva a beneficio della gioventù, passò giovinetto in Baviera. Jo conghietturo, che fosse ivi chiamato da un suo Zio materno impiegato al servizio di quell' Elettore, e dà vigore alla mia conghiettura, che un suo maggior fratello per nome Ventura, nato li 3. Gennaio 1648, che fu molt' anni alla Corte di Monaco, si chiamò sempre Terzago probabilmente per disposizione testamentaria del Zio."

[3]) Die Hofzahlamtsrechnungen müßten einen solchen nennen: sie enthalten aber vor 1668 weder den Namen Steffani noch Terzago. Am 23. Juni 1665 gibt Ferdinand Maria dem Maler *Paolo Antonio Steffani,* der sich in Venedig in seiner Kunst weiterbilden wollte, ein Empfehlungsschreiben an seinen Agenten Bartoli mit auf den Weg [St. A., K. schw. 266/2]: dieser Paul Anton hat jedoch mit unserer Familie Steffani sicherlich nichts zu schaffen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

er am 11. Juli 1706 an Conte Fede, den Residenten des pfälzischen Kurfürsten in Rom, schickte, um seine Tauglichkeit zur Bischofswürde zu erweisen. Steffanis eigene Erzählung, der wir wohl die größte Glaubwürdigkeit werden gönnen müssen, lautet also: „An den bayerischen Hof wurde ich in zartem Alter von dem verstorbenen Kurfürsten Ferdinand Maria geführt, dem ich in Padua — wo ich mit einer Menge andrer Buben auf der Schulbank saß — vorgeführt wurde. Er fand — ich weiß nicht kraft welcher Fügung — solch ein Gefallen an mir, daß er mich mit sich nach München brachte, und mich dem Grafen von Tattenbach, damals seinem Obristen Stallmeister anvertraute."[1]) Nach *Padua* also kam der Knabe von Castelfranco aus. Wahrscheinlich übernahm der Oheim Marc' Antonio, der ja Collaterale in Padua war, die Sorge auch um seine Ausbildung, wie um die des älteren Bruders. Als am 9. März 1723 Steffani aus Venedig, wo die Luft ihm nicht zusagte, nach Padua übersiedelte, nannte er in einem Brief an einen Freund, Marquis Nomis, (11. März 1723) Padua „die Stadt, die ich mit gutem Recht meine Heimatstadt nennen kann; denn hier bin ich erzogen worden, und hier ruhen die Gebeine fast all derer, die mir angehört haben." In jener letzten Lebenszeit, wo er wieder in der Heimat weilt, vom Sommer 1722 bis zum Herbst 1725, knüpft er mit dem Erwachen der Erinnerung an seine Kinderjahre alte Beziehungen wieder an: so mit dem Grafen Girolamo *Frigimelica*, damals in Modena, einem Jugendfreund, „in dem 58 volle Jahre der Abwesenheit eines Mitschülers, der *peregre profectus est in regionem longinquam*, nicht im mindesten die Gestalten aus der zartesten Jugendzeit haben verwirren noch verblassen lassen" (Brief vom 9. April 1723). Ein anderer Mitschüler Agostinos war sein Landsmann Scipione *Barbarelli*, ein weiterer der spätere Kanonikus an der Kathedrale von Padua Abbate *Lazzara*, „giovinetto di 79 anni, e mio confidentissimo Amico dal tempo delle nostre prime scuole," wie Steffani am 11. April 1727 von ihm schreibt. Auch Hortensio *Mauro*, Steffanis späterer Textdichter, mag zu eben jener Zeit den *Bo* besucht haben.

Steffani selbst hat mit großer Konsequenz behauptet, er sei schon 1665 oder 1666, als elf- oder zwölfjähriger Knabe nach München gekommen. Aus der großen Zahl der Belege seien nur einige angeführt. Am 30. Januar 1707 schreibt er an Fede: „una Caravana di 42 Anni di Corte . . ."; am 29. Juli 1708: „(la mia costanza . . .) appresa in 44

[1]) „ . . . Trè Corti hò servito; Quella di Baviera 22 anni; Quella di Hannovera 15; e questa [den Kurpfälzischen] dal 1703 in quà. Alla prima fui condotto giovinetto dal defonto Elettore Ferdinando Maria, al quale presentato in Padova ove studio frà molti altri ragazzi, s'Invogliò d'una certa tal qual di me non sò per qual destino, e condottomi seco à Monaco mi diede in cura al Conte di Tattembach allora suo Cavallerizzo Maggiore."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

anni di Corte, e 25. di scabrosissimo Ministero . . .“; am 26. August 1712: „. . . welcher Gesundheit kann ein Mensch sich erfreuen, der auf sein 59. Jahr zusteuert, und davon 47 Jahre Hofdienst auf den Schultern hat?“ 1714 spricht er von seinem 49jährigen Hofleben, am 3. Juli 1716, er lebe „già da più di 50 anni in Germania“; 1723 sagt er, er habe 58 Jahre in Deutschland verbracht.

Doch liegt kein Zeugnis dafür vor, daß der Kurfürst im Jahre 1665 im Venezianischen war, dagegen sehr viele, die einer solchen Tatsache widersprechen. Der Bruder des Kurfürsten, Herzog Max Philipp, machte im Jahre 1665/66 eine italienische Reise, und berührte im März 1666 auch Padua; im April 1665 kam der kurfürstliche Geheimsekretär Carlo Begnudelli ins Veneto; von einer Reise Ferdinand Marias selbst aber wissen wir nichts. Als der Kurfürst für das Frühjahr 1666 einen Aufenthalt in Padua plante, traf er, trotzdem sein Inkognito ausdrücklich gewahrt bleiben sollte, die umständlichsten Vorbereitungen von der Miete eines Palastes in Padua und Venedig an, bis zur Auswahl des Tischweins. Die Sommerhitze und die nahende Entbindung der Kurfürstin verhinderten denn auch die Reise: sie wurde aufs folgende Jahr verschoben. Am 18. April 1667 verließ das Kurfürstenpaar mit seinem Töchterchen Marianne München; am 29. kam man in Trient, am 2. Mai in Verona, am 11. in Padua an, und traf nach kurzem Aufenthalt auf Schloß Cattajo am 17. in Venedig ein, um Freitag den 3. Juni nach Padua und Cattajo zurückzukehren. In die folgenden Wochen fällt also die entscheidende Wendung in Steffanis Leben;[1]) es ist nicht anders möglich, als daß ihn später, trotz des ostinaten Verharrens auf dem Jahre 1665, sein Gedächtnis getäuscht hat. Am 9. Juli brach die kurfürstliche Familie wieder von Padua auf, zog, diesmal über Castelfranco und Bassano, am 11. in Trient, am 16. in Brixen, am 20. in Innsbruck, am 24. in Tegernsee ein, und landete Montag den 25. Juni nachts wieder in München. Graf Tattenbach hatte in diesen Tagen eine Reise nach Turin zu unternehmen, um dem Herzog Carlo Emanuele den schwesterlichen Dank der Kurfürstin für seinen Besuch in Padua abzustatten;[2]) somit war es wirklich Ferdinand Maria selbst, der Agostino mit sich führte. Da der Knabe in dem ersten Dekret, das sich mit ihm befaßt, *Musicant* genannt wird, so haben

[1]) Im Reichsarchiv (Fürstens. LXIII. 646) ein „Protocoll der Tagraisen nach *Padua* und wider zurückh.“ Der zweite Aufenthalt in Padua wurde danach ungefähr folgendermaßen ausgefüllt: am 4. Juni drei Messen beim Santo, abends drei Vespern bei Santa Justina; die folgende „Wochen herumb hat man da und dort die hl. Meß gehört.“ Am 13. Fest des Santo; am 14. nach Cattajo; am 16. nach Padua und zurück nach Cattajo; Andacht beim Santo. Am 20. Besuch des Herzogs von Savoyen; Samstag den 25. *Comedj;* den 26. einen Bauerntanz. Am 29. geht der Kurfürst ins Camaldulenser-Kloster, zwei Stunden von Cattajo; am 2. Juli Zusammentreffen mit dem Herzog von Savoyen in Padua.

[2]) C. *Merkel,* Adelaide di Savoia. Torino. 1892, p. 114 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

doch wohl seine musikalischen Gaben ihm das Herz des Kurfürsten gewonnen.

Wir wissen nicht, was Ferdinand Maria veranlaßte, gerade dem Grafen von Tattenbach den Knaben in Obhut zu geben. Der Hof behielt seinen Schützling jedenfalls im Auge: die erste Eintragung, die in den Zahlbüchern von 1668 sich über Steffani findet, ist ein Zeugnis dieses Wohlwollens: „Augustin *Stephani* Hof *Musico* zum neuen Jahr und anders laut *Ordinanz* f. 36.—" „Und anders" — ist darunter vielleicht Steffanis Mitwirkung in *Gisberti-Kerlls* am 6. November aufgeführtem Turniervorspiel „Le pretensioni del Sole" verstanden, in dem die Rolle der *Aurora* von dem „gratissimo et gratiosissimo Soprano" *Agostino* gesungen wurde?[1]) Ich wüßte wenigstens keinen Agostino der Hofkapelle, der für die Rolle gepaßt hätte. So hervorragende musikalische Fähigkeiten konnten bald in der Hofmusik nutzbar gemacht werden. Laut Dekret vom 18. Juli 1668[2]) wird Steffani vom 9. Juli an — es ist der Jahrestag der Abreise des Kurfürsten von Padua — als Hof- und Kammermusikus aufgenommen, und ihm täglich „anderthalbe maß wein sambt zway brot" verwilligt. Ein weiterer Befehl vom 26. Juli gibt dem Hofzahlamt auf, dem Grafen von Rheinstein und Tattenbach „wegen des auf ein Jar bei ihme gehabten welschen *Musicanten* Augustin Stephano" 150 Gulden zu vergüten. Aus der Obhut des Grafen ging Steffani in die des Hofkapellmeisters Johann Kaspar *Kerll* über, der für Kost und Lehrgeld jährlich 432 Gulden erhält, wie aus folgendem Dekret vom 20. Dezember 1668 zu ersehen:[3])

Demnach die Churfürstliche Durchlaucht in Bayrn . . . dero Rhat vnd Hof Capellmaister Johann Caspar Kerl für dero Camer: vnd Hof *Musico Augustino Steffani*, dene Er die Orgl schlagen zu lehrnen: vnd zugleich in die Cost angenommen (neben ihme *Steffani* beraiths vorhin angeschafften Wein vnd brodt) vor Cost: vnd Lehrngelt Quartaliter Ainhundert Acht Gulden gnedigst verwilliget. Alß beuelchen Sye dero HofCammer *Directori* vnd Rhäten hiemit, die behörige verfiegung zuthuen, daß ihme Capellmaister solche quatemberliche 108. f: fürterhin so lange er gedachten *Steffani* gemeltermassen *instruir*en vnd bei sich in der Cost haben würdet, von dero Hofzahl-Ambt außgefolgt, vnd darmit vom Neünten July diß Jahres der Anfang gemacht werde . . .

Die Kosten, die Steffani in diesen Jahren verursachte, waren nicht gering, wenn man bedenkt, daß das Gehalt der *Musici di prima classe* am bayrischen Hof selten 1000 Gulden erreichte. Im Kreisarchiv findet sich eine unmutige „*Specification*, Waß der Hof: vnnd Cammer *Musicus* Augustin *Stephani* iehrlich costet" — an Kost- und Lehrgeld, für Brot

[1]) Die Stelle beginnt Seite 9 des Textbuchs: „Si freni il corso, il Calpestio s'arresti."
[2]) R.-A. Fürstens. LXII[a] 645[e].
[3]) R.-A. Fürstens. LXII[a] 645[e]; Konzept im K. A.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Wein, für Kleidung und Wäsche im Jahre 1669 903 fl. 12 kr.; und im Jahre 1670 an die 997 Gulden. Den Anstoß zu diesen Berechnungen gab eine ungenierte Liste, in der Agostino seine Toiletten-Bedürfnisse aufzählt.[1]) Solche Unkosten waren dem Kurfürsten zu groß: ein Dekret vom 15. Januar 1671[2]) bestimmt, dem Steffani vom 1. Oktober 1670 an 300 Gulden jährlich zu verreichen, „darumb ihme die Notturfft an Klaydung vnd Leingewandt selbsten zu verschaffen.“[3])

Dekrete vom 1. Oktober[4]) und vom 20. Oktober[5]) 1671 belehren uns, daß um diese Zeit die Pflegschaft bei Kerll, wie das Lehrverhältnis ihr Ende nahmen.

Demnach die Churfr. Dhr. in Bayrn . . . entschlossen, wegen dero Hof: vnd Camer-*Musici Augustin Steffani,* welcher sich biß anhero bei dero Rhat vnd Hof Capellmaister, Johann Caspar Kerl in der Cost- vnd erlehrnung des Orglschlagens befunden, diß fahls eine änderung vorzunemmen; Als ist dero gnedigster beuelch hiemit, daß gedachtem Capellmaister hinfüran alles, was ihme für ermelten *Steffani* biß dato ausgevolgt worden, mit außgang des aniezt abgescheinten Monats Septembris, aufgehebt, vnd hingegen dero Camerdiener Augustin Sayler für ihne *Steffani* Quatemberlich Neun vnd dreißig gulden Costgelt verraicht: vnd darmit der anfang von heintigem dato gemacht werde . . .

(Der Befehl an den Hofzahlmeister Hans Christoph Cammerloher vom 20. Oktober fast gleichlautend).

Aus den Dekreten geht also der Anlaß der Trennung Steffanis von Kerll nicht hervor. Kerll war kein sorgsamer Haushalter, und ein selbstbewußter Charakter; und Agostino sicherlich ein verwöhnter, anspruchsvoller und vielleicht respektloser Bursche: wer weiß, welche Disharmonien sich in jenen drei Jahren im Hause Kerlls ergeben haben! Einen Fingerzeig gibt allein eine Supplik Steffanis vom Jahre 1674, „dem gewesten chrfl. Rath und Hofkapellmeister Casparn Kherl“ beim Hofzahlamt verfallene Zinsungen aus seinem Lehen von 6000 Gulden zu sperren. Erst am 30. Dezember 1678 wurde der Arrest aufgehoben, auf Anzeige des Steffani beim kurfürstlichen Hofrat, daß er von Kerll Satisfaktion bekommen habe.[6]) Kerll hatte also Schulden an seinen Schüler. Die Jahre 1674 bis 1678 waren für Kerll eine schwere Zeit, in der der Verlust dieser Zinsen ihm doppelt empfindlich sein mußte, und Steffanis

[1]) Vgl. Kirchenmusikal. Jahrb. 1891, S. 71 ff.

[2]) R.-A. Fürstens. LXII[a] 645[c]; Konzepte im K. A.

[3]) Das Besoldungsbuch de anno 1670 im Kgl. Kreisarchiv Landshut, das die Lücke der Hofzahlamtsrechnungen für dieses Jahr ausfüllt, besagt auf S. 86[a]: *Augustin Stephani* Curfr: Hof vnd Camer *Musicus* ist laut *Ordinans* vom 1. 8bris A° 1670 angeschafft worden, mit Jerlichen f. 300. —.

[4]) R.-A., a. a. O.

[5]) Kreis-A.

[6]) Kirchenmusikal. Jahrb. 1891, S. 71. — Sandberger, Denkm. der Tonkunst in Bayern II, 2. S. XXV.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorgehen in einem um so übleren Licht erscheint. Hatte Steffani doch schon in der Vorrede zu seinem gedruckten Erstlingswerke den Namen seines ersten Lehrers vollständig verschwiegen, ja absichtlich den Anschein erweckt, als ob er Ercole Bernabei sein ganzes Können ausschließlich verdanke! In Wahrheit schuldet Steffani dem Lehrer, dem jeder Schüler sonst das dankbarste Gedenken bewahrt, sehr viel. Mögen auch manche, Kerll und Steffani gemeinsamen Züge in ihrer gemeinsamen Schule ihre Begründung haben, so finden sich doch in Steffanis Werken Erinnerungen und Wendungen, die ihm z. B. aus den geistlichen Kantaten Kerlls, die ja während seiner Lehrzeit erschienen, in Ohr und Sinn geblieben sein müssen. Sicherlich aber hat Steffani sich die Beherrschung der Tasteninstrumente, die ihm am bayrischen Hofe den Titel gab (Musicus-Organista, Kammerorganist) und ihm auf einer späteren Kunstreise Ehre und Lob eintrug, nicht in Bernabeis, sondern in Kerlls Lehre erworben. Erst später, nach der Rückkehr Kerlls nach München, scheinen die beiden Musiker sich wieder einander genähert zu haben. Im Sommer 1686 lag Kerll daran, eines seiner Werke, sechsstimmige Litaneien, durch die Lobsprüche römischer Musiker zu empfehlen. Er scheint Steffani um die Gefälligkeit ersucht zu haben, diese Lobsprüche zu beglaubigen.[1]) Auch in diesem Falle muß Kerlls naive Versöhnlichkeit unsere Sympathie erwecken.

Augustin Sayler, „Kammerdiener und Schatzverwalter", war ein alter und erprobter Diener, der bei Hof das größte Vertrauen besonders in Geldsachen genoß. Auch bei ihm blieb Steffani nur ein Jahr lang in Kost. Anfang Oktober 1672 reiste er zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung[2]) nach Rom, mit 200 fl. „abgeferttigt." Die Auszahlung von Sold und Kostgeld unterblieb während seiner Abwesenheit; an Stelle seiner Besoldung erhielt er im Jahre 1673 dreimal 154,5 fl., einmal „vermög *Conto*" 248 fl. übermacht, im Jahre 1674 noch 154,5 und 154,6 fl.; ferner 20,50 fl. „vmb willen Er zu Rom vnderschidliche *Musicalische* Sachen [Kirchenmusik?] abgeschriben." Ein Bericht an die Hofkammerkanzlei bezeugt, daß seine Abreise einige Konfusion verursachte:[3])

19. Juli 1673. Es ist vonn dem Churfürstl. Hofzallambt im Monat Martj Verwichen berichtet worden, daß dem Hof- vnnd Cammer *Musico* Augustin *Stephani* sein ierlich cosstgelt der 156 f. sambt 300 f. besoldtung, biß auf denn Ersten November anno 1672 bezalt wordten, Demnach aber auch anderwerttig bericht einkhommen, daß er *Stephani* vor ainem Jar zu anfang des october nach Rom Verraißt, vnnd also ihme an cosstgelt vnnd besoldtung vmb ain

[1]) Sammelb. der JMG. VII, 635. H. *Botstiber,* Ein Beitrag zu J. K. Kerlls Biographie.

[2]) „— daselbs dero [des Kurfürsten] gnedigsten *disposition* vnd beuelch gemeß sich in seiner Kunsst mehrers zu *perfectioniern*."

[3]) K.-A. Landshut, Fasc. 334. Auch im K.-A. München.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Monat zuuil were Verraicht wordten, Alß hat das Churfürst. Hofzallambt ferer zu berichten, wer solch cosstgelt vnd besoldtung für den Monat october an des *Stephani* stat empfangen, oder ob ihme selbiger Vorhinein zegeben, befolchen wordten, allermaßen auch auf gedachten *Stephani* bis auf weittere *resolution* weder an cosstgelt noch besoldtung nichts mer hinauszegeben, oder in Ausgab zu verrechnen . . .

Rom war in jener Zeit, wie früher Venedig, und später Neapel, der Ort, wo ein junger Musiker hoffen durfte, für höchstes Kunststreben die geeigneten Lehrer und Vorbilder zu finden. Man pflegte neben der virtuos gesteigerten vielchörigen Komposition noch immer den strengen a-cappella-Stil; auf dem Gebiete der Kantate und des Oratoriums war Rom schöpferisch und vorbildlich, und die römische Sängerschulung galt als höchste Empfehlung. Nur in der Oper war es von Venedig überflügelt worden, wenn schon auch hier die rigorosen Zeiten des „Papa Minga" noch nicht gekommen waren. War schon der künstlerische Verkehr des bayrischen Hofes mit Rom sehr lebhaft — die Mitglieder der Kapelle wurden vorzüglich aus Rom ersetzt, und Ferdinand Maria unterhielt als Agenten seinen ehemaligen Hofkaplan, Harfenisten, Komponisten, und Poeten, nunmehr Cavaliere Gio. Battista *Maccioni* —; und hatte die Lehrzeit bei Kerll Steffani einzig auf Rom für seine weitere Ausbildung hingewiesen, so war es wohl insbesondere der Name *Carissimis,* der ihn in die ewige Stadt lockte: Carissimi war der berühmteste Meister in der Komposition für Kirche, Oratorium und Kammer, und St. Apollinare der auszeichnendste und empfehlendste Ort für den Ehrgeiz eines Sängers. Auch die Erinnerung an *Cesti* war um jene Zeit noch lebendig; Agostino hatte ihn in seiner Kindheit in Venedig auf der Höhe seines Ruhms in unmittelbarer Nähe, und hat ihm später seine Reverenz gemacht, indem er einen Kantatentext Cestis, den er wohl in Rom zu Gesicht bekam, als Duett komponierte. Ebenso hat er einer Kantate des Luigi *Rossi,* eines der Mitschöpfer der römischen Kantate, den Text zu einem seiner ersten Kammerduette entnommen. Das musikalische Leben, das sich damals in den vielen Kirchen Roms, in den Oratorien, in den Prachtsälen der Vornehmen entfaltete, war ein außerordentlich reiches; dazu kommt der Eindruck, den die „unvergeßliche Stadt" auf jeden empfänglichen Sinn ausüben muß, und der, wenn man aus dem Titel seines „Sacer Janus quadrifrons" schließen darf, auch bei Agostino ein tiefer und nachhaltiger war.

Steffani reiste vielleicht in Gesellschaft des berühmten Kanzelredners und Theatinerpaters Agostino *Bozzomo,* oder eines abgehenden Hofmusikers Matteo *Salvieti:* dem Pater wenigstens dankt der Kurfürst (s. d.): „ich freue mich, daß Euer Ehrwürden glücklich in Rom angelangt ist . . . gleichermaßen angenehm ist mir die Nachricht von den Fortschritten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und dem Wohlverhalten [? unleserlich] von Agostino Steffani . . ."[1]) Die Reise ging über die Heimat, wie ein Dankbrief des Vaters Camillo Steffani an den Kurfürsten, für die seinem Sohne erwiesene Güte bezeugt:[2])

„Capita Agostino mio Figlio accompagnato con munificenze riguardevoli da V. A. S. E. proprie però della di lei innata, et immortale generosità, M'aggionge pur anco altro segno de piu sublimi con la memoria, di cui V. A. S. E. s'è degnata gratiarmi per maggiormente accrescere il cumulo di quell' obligationi, che non possono da me padre di Figlio si fortunato esser annullate, senon con la vita, e col sangue di me, e di tutta la mia Casa .... Confesso intanto per tante gratie consacrando di nuovo eternamente il mio Figlio agl' alti cenni dell' A. V. S. E. . . . Castelfranco li 27. Ottobre 1672."

In Rom wurde Agostino Schüler von Ercole *Bernabei,* der seit dem 20. Juni 1672 an San Pietro, früher an S. Giovanni und an S. Luigi de'Francesi Kapellmeister war.[3]) Wahrscheinlich war der Adept in Sant' Apollinare nicht angekommen, und ist von Maccioni bei Bernabei untergebracht worden; von früheren Beziehungen des bayrischen Hofes zu Bernabei ist nichts bekannt. In Bernabeis Schule hat sich Steffani sicherlich in allen Stilen versuchen müssen: erhalten haben sich mit genauerer Datierung freilich nur Kirchenstücke, die nicht verleugnen, daß Ercole Bernabei selber aus der Schule des Orazio Benevoli herkam. Es ist ein handschriftlich überliefertes, zweichöriges *Laudate pueri* für 9 Stimmen, datiert November 1673, ein zweichöriges 8 stimmiges *Laudate Dominum* vom Dezember 1673 (ob identisch mit dem gedruckten Stück?); und ein *Tribuamus Deo* für dieselbe Stimmenzahl aus dem gleichen Jahr, ohne Angabe des Monats. Aus dem Jahre 1674 ein *Sperate in Deo* für zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß;[4]) endlich das erste gedruckte Werk Steffanis, die „Psalmodia vespertina volans octo plenis vocibus concinenda" (Rom, Mutij 1674), dem Kurfürstenpaar mit dem Datum Rom, 1. Januar 1674 gewidmet. Die Baßstimme des zweiten Chors enthält eine Bemerkung an den Leser: Nicht aus Ruhmbegier, oder Nachgiebigkeit gegen das Drängen der Freunde, oder aus anderen Ursachen habe er sein Werk dem Druck übergeben, sondern aus Dankbarkeit gegen Ferdinand Maria und seine Gemahlin: eine Dankbarkeit, die sich nur im Eifer der (nur einjährigen!) Arbeit[5]) erweisen konnte. „Der Ruhm eines solchen Erfolges ist einzig des Wissens des Meisters, und der Stärke des *Herkules,* dessen Stil nicht teilweise, sondern völlig nachzuahmen ich mir zum

[1]) St. A. K. schw. 261. 11.
[2]) ib. 514. 2.
[3]) *Cametti,* in Riv. mus. it. 1908, S. 732.
[4]) Ein undatierter Psalm, *Beatus vir,* für zwei Soprane und Baß mit zwei Violinen und B. c., den *Cusins,* dem ich hier folge, anführt, gehört in eine spätere Zeit.
[5]) Obendrein durch *Krankheit* unterbrochener Arbeit. Am 15. September 1673 verwilligt der Kurfürst ihm „funfzig Cronnen *extra* hillf . . . Zu abzalung der in seiner ausgestandtenen Krankheit gemachten schulden." (Kreis-A.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ruhme rechne! Suche also diese eilige Psalmodie zu haschen, die in der Eile der eilenden Zeit mit eilender Feder entstand, und bei der ich es nicht auf Wohlklang und Kunst, sondern auf Kürze und Annehmlichkeit anlegte." Das Werk enthält vierzehn Stücke: dreizehn Psalmen (Psalm 110, 111, 112, 113, 114+115, 116 [Vers 10 f.], 126, 139, 117, 132, 122, 127, 147 [Vers 12 f.] und den Lobgesang Marias. Der 110te Psalm, *Dixit Dominus,* hat ihn noch in seiner reifsten Zeit zu einer großartigen Komposition für fünfstimmigen Chor und Orchester angeregt.

In diesem seinem Erstlingswerk ist das Hauptausdrucksmittel in der Tat eine rapide Chordeklamation, in der die durch Achtstimmigkeit, langsame Bewegung und gewählte Harmonisierung hervorgehobenen Stellen um so tiefer wirken: im allgemeinen aber hat der eine Chor einen Psalmvers noch nicht beendet, als schon der andere in der Mitte des nächsten steht. Werke dieser Art sind häufig im 17. Jahrhundert; man weiß überdies, daß die langen Münchener Andachten die Kurfürstin Adelaide zur Verzweiflung brachten.[1]) Die *„Psalmodia"* ist das Zeugnis einer genialen Begabung. Ich möchte, neben dem *Magnificat,* dessen Schluß schon Padre Martini einen ehrenvollen Platz in seinem „Saggio fondamentale pratico di Contrappunto" gönnte, auf den Psalm *In exitu* hinweisen, der durch Kraft der Anschauung und Wucht der Behandlung hervorragt. *Eine* Stelle besonders verrät eine unglaubliche Reife der formenden Hand. Es ist jene, wo mit den Worten „Domus Israel speravit in Domino" das rhythmische Sprechen des Chors in eine strenger gefügte melodische Sprache übergeht: ein überraschender Reichtum der Phantasie wird plötzlich offenbar; der Parallelismus der poetischen Form ist musikalisch aufs feinste gemeistert. — Von Kerll schon hatte Steffani eine reine und kräftige Überlieferung römischer Kunst empfangen; in Kerlls geistlichen Kantaten z. B. herrscht ganz jene weiche ariose Melodik, in die sich unter den Händen der römischen Meister das Rezitativ aufgelöst hatte: ein biegsames Material, das sich leicht zu geschlossenen Ariosi verdichten konnte, aber auch gerne zarte Motive für die imitatorische Behandlung hergab. Die römische Kunst war zu jener Zeit schon wieder einige Schritte weiter; in diesen Lehrjahren hat Steffani sie an der Quelle sich völlig angeeignet. Zeugnis dafür ist nicht so sehr seine Kirchenmusik: wir besitzen kein Werk strengen Stils von Steffani, und es scheint fast eine Nachwirkung aus seinen Knabenjahren, wo die traditionslosere venezianische Musik in seine Ohren klang, daß seine Kirchen- und geistliche Kammermusik durchaus der „modernen" Gattung angehört — als die Werke, mit denen sein Ruhm sich hauptsächlich verknüpft hat, seine *Kammerduette.* Carissimi ist es, den er sich dabei im Pathetischen und Elegischen, wie im witzig Graziösen zum Muster genommen hat; und

[1]) Merkel, a. a. O. 134.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fast möchte ich glauben, daß er schon in Rom die Duettkomposition zu einer „Spezialität" ausgebildet hat, die seinen Namen verbreitete.

Ercole Bernabei wurde in dieser Zeit der Nachfolger Kerlls als Münchener Hofkapellmeister. Bei seiner Berufung hat Steffani eine Rolle gespielt, bei der wir ein wenig verweilen müssen.

Maccioni dachte zuerst an Giuseppe Corsi, detto *Celani,* der nächst Carissimi als der bedeutendste Kapellmeister Roms galt. Wir wissen nicht, welche Umstände ihn abhielten, dem Ruf nach München zu folgen; doch fanden seine Gründe die volle Billigung des Kurfürsten: „Le deliberationi del Celani sono si ben fondate, che dobbiamo non solo restarne sodisfatti, ma etiandio commendarle come facciamo."[1]) Maccioni empfahl nun (19. August 1673) mit großer Wärme Giuseppe *Spoglia,* „essendo giovane ben nato quieto timorato di Dio, e docile à tal segno che essendo egli habile ad esser maestro di cappella conforme è stato della Chiesa del Giesù . . ." — doch war er dem Kurfürsten weniger genehm: „. . sein jugendliches Alter läßt uns befürchten, er könne das Amt des Kapellmeisters nicht mit Autorität führen in einer Kapelle, in der es Launen gibt, die einer festen Aufsicht und Leitung gar sehr bedürfen; weshalb es sich empfehlen wird, daß Jhr in vorsichtige Verhandlungen eintretet mit einem Subjekt von reiferem Alter . . ." Die Berufung Spoglias zerschlug sich Anfang 1674 daran, daß er nach dem Tode Carissimis zu seinem Nachfolger an S. Apollinare gewählt wurde, wie er ihn bei Lebzeiten schon einige Male vertreten hatte.[2]) Nunmehr kam allein Ercole Bernabei in Frage. Maccioni mußte in den Unterhandlungen mit ihm höchste Vorsicht und Schweigsamkeit walten lassen „ . . . damit nicht unser Ansehen Schaden leide im Falle einer ablehnenden Haltung Bernabeis, und damit man kein Geschwätz davon mache; aus diesem Grunde muß diese Angelegenheit sogar ohne Wissen des Agostino abgemacht werden, denn es könnte leicht sein, *daß er in seinem jugendlichen Selbstgefühl sich ein solches Amt in den Kopf gesetzt hätte,* und deshalb durch irgendeinen Kunstgriff seinen Lehrmeister [von der Annahme der Münchener Stellung] abbrächte."[3]) Wenn die *Psalmodia vespertina* ein Zeugnis ist für die künstlerische Reife von Steffani, so ist diese Bemerkung sicherlich ein ebenso überzeugendes für die nur

[1]) An Maccioni, s. d., etwa Juli 1673. St. A., K. schw. 515. 26.

[2]) Sein opus I, dem Kurfürsten Max Emanuel gewidmet, erschien erst 1681: Vesperpsalmen, wie die Steffanis in rapidem Tempo geschrieben. (Vgl. Bologn. Catal. II, 313.) Spoglia hat später offenbar die Versprechungen einer talentvollen Jugend nicht gehalten.

[3]) Ferd. Maria an Maccioni, ohne Datum, Herbst 1673. (St. A., K. schw. 515. 26.) „ . . . per tal cagione doverasi portar questa nego[tiatione] etiandio senza saputa d'Agostino, perche non sarebbe gran cosa, che la di lui gioventù gli havesse posto in pensiere simil caricha; e che perciò con qualche arte ne divertisse il suo Maestro."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

allzugroße Frühreife seines Charakters. Der zwanzigjährige Jüngling war eine Persönlichkeit, mit der zu rechnen war; und sein intriganter Charakter war offenbar in dem Zerwürfnis mit Kerll am Münchener Hofe in scharfe Beleuchtung getreten. Es zeigte sich auch wirklich, daß die Vorsicht des Kurfürsten am Platze war; denn als die langwierigen, durch Bernabeis wunderliche Bedächtigkeit noch verzögerten, Verhandlungen sich endlich ihrem Abschluß näherten (10. März 1674[1]), verursachte Steffani ein weiteres Hemmnis, indem er seinem Lehrer versicherte, das ihm vom Kurfürsten zugesicherte Gehalt stehe dem von Kerll bezogenen bei weitem nach: 1180 gegen 1500 Gulden. Maccioni fiel es nicht schwer, diesen Argwohn bei Bernabei zu zerstreuen; auch der Kurfürst bekräftigte der Wahrheit gemäß (23. März 1674), Agostino habe „confuso il sallario con altri utili, che gode il Mastro di Capella."

Am 15. April 1674 endlich resignierte Bernabei auf sein Amt an der Peterskirche; „er bereitet sich schon auf die Reise vor" schreibt Maccioni am 14., „und sagt mir, daß er etwa am 8. Mai sich auf den Weg machen wird, voll Verlangen, E. Hoheit zufriedenzustellen, die, glaube ich, nichts dagegen haben wird, daß ihn auch Agostino Steffani begleite, der gar gerne seinem Lehrer folgen und ihm beim Betreten Deutschlands als Dolmetsch dienen möchte." Der Kurfürst war es denn auch zufrieden: „procurerete di levar ogni dimora alla partenza d'esso Bernabei, Contentandoci che seco se ne venga Agostino Steffani . . ." Maccioni lieh Agostino zur Reise 50 Scudi, die er Mühe hatte, wiederzuerhalten.[2]) Die Reise ging wieder über Venedig, wohin Steffani noch 357 Gulden „übermacht" wurden; am 7. Juli — nach Steffanis Angabe am 8. — trafen die Musiker in München ein. Vom Tag seiner Ankunft an wurden Steffani laut Dekret vom 1. März 1675 „Jehrlich Sechshundert gulden Sold vnd für Wein vnd Bier Ainhundert sibenzig gulden 20 kr. also zusamben Sibenhundert Sibenzig gulden 20 kr. sambt täglich an Brot zwo Semel vnd ein par laibl gnedigst verwilliget."[3]) Bei diesem Gehalt blieb Steffani bis zum 1. Januar 1681 stehen.

---

[1]) St. A., K. schw. 489/4.

[2]) Rom, 2. März 1675, Maccioni an den Kurfürsten: „Apprendo qualche timore che VAE. non habbia pienamente approvato che io habbia somministrato ad Agostino Stefani li scudi 50. per il suo viaggio, che perciò supplichevole ne chiedo a VAE humilissimo perdono se havessi errato; supplicandola ad attribuire questa mia prontezza al zelo grande che tengo di ben servire VAE. E certo che il Bernabei con la sua famiglia non poteva far questo viaggio in paese dove nè intende il parlare, ne può essere inteso senza interprete, ò altra persona che intendesse la lingua tedesca, e se ne dichiarò meco apertamente; cioè che senza Agostino, ò pure altra persona che intendesse la lingua egli non poteva viaggiare . . ." (St. A. K. schw. 489. 4.)

[3]) R.-A. Fürstens. LXIIa 645c.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vor den erwähnten 1. März 1675 fällt eine im Münchener Kreis-Archiv aufbewahrte, undatierte Supplik Steffanis[1]) — „da der Kurfürst ohnehin geneigt sei, sein Gehalt zu verbessern, so bitte er die Erhöhung vom 8. Juli an, dem Tag seines zweiten und letztmaligen Eintreffens in München, rechnen zu lassen. Von dieser Gunst habe er persönlich keinen Vorteil. Denn da er, um sich unlöslich an den kurfürstlichen Hof zu binden, seine Angehörigen kommen lassen solle — er habe sie bereits dazu aufgefordert — erwüchsen ihm viele Ausgaben. Er wolle sein Mögliches tun, dieser Gnade nicht unwürdig zu sein, indem er sein ganzes, *ziemlich brachliegendes Talent* in den Dienst des Kurfürsten stelle." Im Herbst dieses Jahres scheint er wirklich zur Ordnung der Angelegenheit in die Heimat gereist zu sein; denn am 20. September empfängt an seiner Statt Augustin Sayler „die ienige Ainhundert gulden, welche Se. Churfr. Drt. ihme *Steffani* zu ainem rais Pfennig gnedigst verwilligt;" des weiteren enthalten die Zahlbücher für 1675 unter „Abfertigungen und Gnadengeschenken" den Eintrag: „Joseph *Barberio Musico* vnd H. Stephano auß Gn: crafft *Ordinans* vnd schein f. 400.—" Im folgenden Jahre kam Camillo Steffani nach München, um die Übersiedelung vorzubereiten; der Kurfürst verwilligte ihm 90 Gulden „zu ainer Raiß Zöhrung." Doch verzögerte sich die Ankunft der Familie bis zum Frühjahr 1677.

Nur die eine der Schwestern, wohl die ältere, kam nicht mit nach München. Sie wurde im Monastero delle Zitelle in Padua untergebracht, aus dem sie später in das Haus der Familie Franchini übersiedelte: dort starb sie Ende Januar 1716.[2]) Die jüngere Schwester, Ippolita, verheiratete sich nicht in München, wie Woker angibt,[3]) sondern trat in das Kloster der Schwestern Mariä Heimsuchung, mit dessen ersten vier Insassinen ja Agostino selber dereinst von Padua nach München über die

[1]) Kirchenm. Jahrb. 1891, S. 72.

[2]) Steffani hatte nach ihrem Tode gegen ihr, unter dem Einfluß der Familie Franchini geschriebenes Testament zu protestieren. Er schreibt, Neuhaus den 29. Februar 1716 an ihren Beichtvater, P. D. Raffaello Savonarola in Padua, nachdem er ihm gedankt hat für „. . . la Christiana Carità, con la quale ella hà aßistita la mia povera defunta sorella negl' vltimi periodi della sua vita": „Ella è morta in vna Casa, ove V. R. havrebbe facilmente potuto restar informata, che in tutto il tempo che hà vißuto, nulla hà havuto, che quello che io gli hò dato, particolarmente doppo la morte di mio Fratello di f. m. Havrebbe V. R. potuto sapere, che io la posi vicino à 40: anni fà in cotesto Monastero delle Zittelle con 500: Ducati di Dote, e 12: Ducati di Livello cavati dalla mia sola borsa; che doppo molti anni d'vna tale spesa a persuasione della Signora Paola Emilia Franchini mi convenne perdere la Dote, et il Livello, e farla vscir dal Monastero per alimentarla nella Casa ove è morta, e dove ella hà consumati sempre gl' interessi di un Capitale di più di 5000: Ducati, che fà l'unica heredità, che io conservo del predetto mio Fratello . . . è stravaganza il far Testamento di quel che non si hà . . ."

[3]) Gesch. der kath. Kirche . . . in Hannover, etc. S. 164.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Alpen gezogen war.[1]) Ihr Klostername war *Teresa Magdalena.* Im Jahre 1703 und 1704 erbittet Steffani für diese „wälschen Nonnen" von Kurfürst Johann Wilhelm Vermittelung beim Kaiser, zum Schutz für ihre Güter in der Oberpfalz (Gnadenberg); am 10. März 1713 empfiehlt er seine Schwester dem Beichtvater dieses Kurfürsten, P. Ferdinand Orban, und läßt ihr durch ihn eine Geldsumme zustellen: „Est Monachii notum Cœnobium Sancti monialium Visitationis B. M. V., quæ vulgo Italæ dicuntur, etsi non nisi una ex Illa Transalpina regione, hæcque mea Soror, quam mihi tot ammissis carioribus conjunctis superstitem Superi reliquerunt, In eo adhuc vivat." Im September 1716 erhielt sie Besuch von Steffanis Kirchenbau-Kollekteur, dem Hofkaplan Feckler, im Jahre 1719 von dem Münsterschen Prälaten Baron von Plettenberg. Am 27. September 1719 nennt sie Abbate Alessandro Clemente Scarlatti „la Reverendissima Madre degnissima Superiora, e sorella di V. S. Illma" — in der Tat wurde sie Äbtissin des Klosters: das geh. Hausarchiv bewahrt zwei Einladungsschreiben von ihr an die Kurfürstin Therese Kunigunde zum Gottesdienst und Festmahl am Tage des Herzens Christi; das spätere 1720 datiert. Wann sie starb, konnte ich nicht ermitteln.

Ventura *Terzago* wurde laut Dekret vom 6. Juni 1677[2]) zur Verwendung „in gewissen *Compositionen*" vom 1. April an auf ein Jahr, nach dessen „Verfließung . . des weiteren Verhalts willen wider" angefragt werden sollte, mit 400 Gulden, zu denen ihm am 5. April des folgenden Jahres noch 200 zugelegt wurden, in den Hofstaat aufgenommen. Ersetzte er anfänglich als „Komponist" den Hofpoeten Domenico Gisberti, der 1675 nach Venedig zurückgekehrt war, so erhielt er später, am 1. Juli 1679, nachdem er auf einer Reise in die Heimat noch seine Angelegenheiten endgültig geordnet,[3]) die Stelle des Geheimsekretärs Carlo Begnudelli Basso, mit jährlich 800 fl. Gehalt und dem Ratstitel. Eine Supplik[4]) aus dem Jahre 1683 belehrt uns, daß ihm sein Doppelamt damit gering bezahlt schien. Er bittet darin um das Futter für zwei Wagenpferde, „die ich zu meiner größten Belastung unterhalten muß, denn meine Mutter ist alt und gichtbrüchig und kann nicht gehen . . ." Er habe um so mehr Anrecht auf Erfüllung seines Ansuchens, „als ich außer dem Dienst des Begnudelli auch den des Gisberti mache, der mit Gehalt, einer Pfründe, Brot, Wein und Bier mehr als 1000 fl. hatte, während ich mit 800 fl. Gehalt zwei Ämter versehe, die die kurfürstliche Kammer früher mehr als 2200 fl. gekostet haben." Terzago hatte Unrecht

[1]) L. Muggenthaler. Der Schulorden der Salesianerinnen in Bayern von 1667 bis 1831. Jahrb. f. Münchener Gesch. V (1894), 61 ff.

[2]) R.-A. Fürstens. LXII[a] 645[e].

[3]) K.-A. Hofzahlamtsrechnungen. „*Ventura Zerzago Componisten,* pr: zu ainem Raiscossten inhalt *ordonans* verwilligite f. 100—."

[4]) ebenda, Personalakt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich zu beklagen: sein Gehalt erhielt, wie der seines Bruders Agostino, durch Gnadengeschenke oder reichliche Reiseentschädigungen einen ansehnlichen Zuwachs. Denn seine Tätigkeit als Sekretär wurde durch häufige Reisen unterbrochen: außer der erwähnten vom Jahre 1679, zu der ihm 100 Gulden verwilligt wurden, wissen wir von einer weiteren im Frühjahr 1682, die ihn nach Rom führte, von wo ihn der Kurfürst mit Ungeduld heimverlangte;[1]) von einer weiteren nach Venedig im folgenden Jahr,[2]) und im Jahre 1684, wo ihm „wegen einer mit dem herrn *Scarlati* an den kayserlichen Hoff verrichten *Commission*" 246. 21 fl. ersetzt werden; endlich von einer mehrmonatlichen im Sommer 1687. Daneben hat er eine große Rührigkeit als Dichter entfaltet, und acht Jahre lang den beiden Bernabei und seinem Bruder eine Anzahl von Operntexten geliefert:

1. 10. Febr. 1678 *Alvilda in Abo* . . . Melo-drama (G. A. Bernabei); — vorher muß er ein lyrisches Poem dem Kurfürsten gewidmet haben, denn er sagt in der Vorrede „. . Eccomi sù le Scene di questa Reggia cangiar la Cetra in Coturno, e stancare per la seconda volta la Clemenza di V. A. S. E. . ."
2. Jan. 1679 *Enea in Italia.* Drama per Musica (G. A. Bernabei)
3. 28. Jan. 1680 *Il litigio del Cielo, e della Terra* Torneamento . . (Ercole Bernabei)[3])
4. 11. Juli 1680 *L'Ermione, Drama per Musica* . . (G. A. Bernabei)
5. „ *Giulio Cesare* . . Torneamento („ „)
6. 1681 *Marco Aurelio* (Steffani)
7. 1685 *Solone* („)
8. Carneval 1685 *Audacia e Rispetto* . . Torneo („)
9. 30. Dez. 1685 *Servio Tullio* („)
10. 1686 *Erote ed Anterote,* Torneo (Erc. Bernabei).

Giuseppe Antonio *Bernabei* wurde im Jahre 1677 als Vizekapellmeister von Rom, wo er das Amt des Kapellmeisters an S. Luigí de' Francesi innehatte, nach München berufen. Maccioni beglückwünschte den Kurfürsten zu seiner Wahl: „er zählt hier unter die ersten Virtuosen, sowohl im Klavierspiel, wie auch in der Komposition für Kirche, Kammer und die Bühne, und vereinigt seine Künstlerschaft mit der Furcht

[1]) St. A., K. schw. 314. 9.

[2]) ib., 266. 7. Terzago an Sig[r] Marx Maier, al Campo, Venedig 21. Juni 1683: „Non so se sia noto a V. S. Illma che mentre ch' ella fa la sua campagna d' Vngheria io fo la mia in Venezia dove sono per qualche ordine di Sua A. E. ma anche per qualche importantissimo mio interesse . . ."

[3]) Rudhart und Reinhardstöttner, Jahrb. f. Münchener Gesch. I, 135 f. führen nach Lipowsky für den 12. März 1680 eine Oper Venturas, *La Dori* an. (G. A. Bernabei.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gottes; denn er ist ein wackerer Priester." Bernabei selbst übersendet am 17. April voll Freude über seine Ernennung ein frisch komponiertes Motett für vier Baßstimmen, und bittet, in München eine Handvoll mehrstimmiger Motetten drucken lassen und dem Kurfürsten widmen zu dürfen.[1]) Am 24. Juni kam er in München an.

Es ist wie eine Fügung, daß Agostino sein Verhalten gegen Kerll durch seine Unverträglichkeit mit dem Sohne von Kerlls Amtsnachfolger sühnen sollte.[2]) Steffani mochte schon die Berufung, sicher aber den höheren Gehalt und die höhere Stellung Giuseppe Antonios als eine Zurücksetzung seiner Person und Geringschätzung seines Talents auffassen: der Kurfürst suchte diese Mißstimmung, die sich ja schon in der Supplik von 1675 ankündigt, durch außerordentliche Zuwendungen zu beschwichtigen: so verwilligte er mit Dekret vom 4. Juli 1678 dem „Hofvnd Camer *Organisten Augustino Steffani* auf sein vnderthenigstes anhalten vnd auß gnaden zu gewißem ende Vierhundert gulden."[3]) Das „gewisse Ende" war eine offenbar weitausgedehnte Kunstreise, die den jungen Künstler über *Paris* nach *Turin* führte. In Paris hat sich Steffani sicherlich *Lullys* „Bellerophon" angehört. Wir haben leider nur vom Ende der Reise in den Berichten des kurfürstlichen Residenten in Turin, Johann Barth. Schalck, archivalische Kunde:[4])

(Turin 20. Mai 1679) „*Agostino Stephani* Eur Churfrt. Dhl. Hoff *Musicus* ist verwichner tagen in Turin ankommen. Ich hab ihn der *Madama Reale præsentirt* vund bey Ihr seine *virtu* hervorgestrichen, verlangt ihn derohalben mit negstem Zuhören. Er hat die Ehr gehabt vor dem König in frankreich zu spillen; göstert hat Er auch vor dem *Cardinal* [d' Estrée] gespilt dessen *habiletè* vnnd *addresse* von der gantzen *Compagnie admirirt* worden. Sobald ihn nur *Madama Reale* wirdt gehört haben, wirdt er sich alsobalden auf die reis begeben vmb sich mit ehistem wider in München einzufinden."

(27. Mai) „*Agostino Stephani* E. Churfrt. Dhl. Hoff *Musicus* hat sich göstert vor *Madama Reale* in der *Camera di Parada* hören lassen, vnd ist sein zierliches vund *delicates* spillen vom gantzen Hoff *approbirt* worden. wie dan *Madama Reale* 2 in 3 mahl zu ihme gesagt. *Vous joues fort bien, vous joues parfaitement bien.* wirdt also auffs ehiste seine reis antretten vnd sich wider vnderthenigst zuhaus einstellen."

---

[1]) St. A. K. schw. 290. 8.

[2]) Mit andern Musikern der Kapelle war das Verhältnis besser. So unterhielt er mit dem Kammermusiker Giulio *Rossoni* nach dessen Abgang von München noch einen Briefwechsel. Rossoni schreibt Mailand 15. Dez. 1677, an ein Mitglied der kurfürstlichen Familie: „Mi consola non poco il Signor Agostino Stefani qualche volta con sue lettere, mentre con quelle mi fà credere che l'A. V. S. conservi ancora qualche bontà verso di me, dicendomi che l'A. V. si degni di quando in quando farli benignamente chiamare de Mie nove . . ." [K. schw. 537. 29.]

[3]) R.-A. Fürstens. LXII[a] 645[c]. Im Kirchenmusikal. Jahrb. 1891, S. 72 trägt das Dekret ein falsches Datum.

[4]) St. A., K. schw. 290. 8.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Am gleichen Tage; da Steffani am Turiner Hof spielte, erfolgte der Tod des Kurfürsten Ferdinand Maria, und wird Steffani zur schleunischen Heimkehr nach München veranlaßt haben.

Mit dem Regierungsantritt Max Emanuels neigte sich das Zünglein der kurfürstlichen Gunst noch mehr als unter Ferdinand Maria und Adelaide auf die Seite Agostinos: und nun mag es G. A. Bernabei gewesen sein, der die Bevorzugung eines im Amt unter ihm stehenden Musikers mit scheelen Augen angesehen hat. Um ihm jeden Anlaß zu Beschwerden zu nehmen, stellt der Kurfürst Steffani ihm zwar gleich, sichert aber ihm, als dem 5 Jahre älteren, den Vorrang. Ein Dekret vom 15. Januar 1681 belehrt uns über das Verhältnis:[1])

„Demnach die Churfr. Dhr. in Bayrn . . . den Ersamben Priester, dero Hof Organisten, *Augustin Steffani* die gnad gethon vnd ihne zu dero Camer-*Music Directorn* gnedigst *declariert,* auch verwilliget, das er hinfüran dero *Vice* Capellmaister Josephen Antonio *Barnabej,* sowol mit der besoldung, als in all ander weeg, gleich gehalten werden: iedoch aber disem der Vorgang ferners Verbleiben solle; Alß beuelchen Sye . . . daß ihme *Steffani* fürdershin für alles vnd alles, iehrlich Aintausend achtzig-gulden, gleich wie es ermelter *Vice* Capelmaister dermahlen geniesset, zu Quartaln eingethailter verraicht: vnd darmit der anfang von eingang diß Jahrs gemacht werde . . ."

Steffani blieb jedenfalls der bevorzugte Liebling des Hofes, dem von jetzt an die meisten und ehrenvollsten Aufträge zu Opernkompositionen zufielen, und dessen Stellung als Kammermusik-Direktor ihm den näheren Platz an der Sonne der kurfürstlichen Gunst sicherte. Das hat G. A. Bernabei wohl gefühlt. Er hört nicht auf, über Zurücksetzungen kleinliche Beschwerden zu führen,[2]) und ist bei der Vergleichung der seinem Nebenbuhler gewährten Gnaden mit seiner Besoldung stets voll Bitterkeit geblieben. Noch im Jahre 1693, fünf Jahre nach Steffanis Abgang, tut er die charakteristische Äußerung: weder er noch sein armer Vater sei je eines Gnadengeschenkes gewürdigt worden; er verdiene eine Verabschiedung mit eben den Gnaden und Vorteilen, die Don Agostino Steffani erhalten habe, „perche mi par di meritarle à par di lui si per le fatiche fatte con la mia assidua servitù, come per il merito di mio Padre."[3]) Noch bis in die Jahre 1715 und 1716 hat die Rivalität der beiden Musiker fortgedauert, und damals einen Zwiespalt in eine ganze Kapelle — die Düsseldorfer — getragen.

---

[1]) R.-A. Fürstens. LXVIII[a] 677[e]. Im St. A., K. schw. 238. 2 ein Konzept in charakteristischer Fassung: „. . . das Er hinfüran dero *Vize*-Capellmaistern in dem *respect* vnd anderm allerdings gleich gehalten werden: iedoch aber disem der Vorgang ferners verbleiben solle; Alß ist deroselben gnedigster befelch hiemit, daß Er *Steffani* fürdershin [von meniglich, bevorab dero Camer *Music*] darfür erkhennet vnd gehalten [vnd ihme in billichen dingen *obedirt*] werde . . ."

[2]) Vgl. Kirchenmusikal. Jahrb. 1891, S. 75.

[3]) K.-A., Personalakt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Welch einflußreiche Stellung der Kammermusik-Direktor einnahm, lehrt die Episode eines mißglückten Künstler-Engagements. Der treffliche Gambist Augustin *Kühnel*, damals in Dienst des Herzogs von Sachsen Zeitz, kam im Laufe des Jahres 1680 an den Münchener Hof, wo er dem Kurfürsten ausnehmend gefiel, und wo ihm die Aufnahme in die Kapelle selber höchst erwünscht erschienen sein muß: er wurde auch, trotz seines lutherischen Glaubens, „inhalt ordonanz vom 28. *September* . . . für ainen Hof *Musicum* vf ain Jahr angeschafft" mit 1000 fl. Gehalt. Kurz nach seiner Anstellung scheint er nach Zeitz zurückgekehrt zu sein, um seine Übersiedelung nach München mit Weib und Kind vorzubereiten — da stellte man in München am 27. Februar 1681 die Zahlung seines Gehalts ein, trotzdem ihm Steffani gute Hoffnung gemacht hatte, „man werde ihn wegen der religion nicht forßiren." Auf eine weitere Anfrage Kühnels antwortete Steffani nicht, wohl aus Unlust deutsch zu schreiben, wie der gutmütige Kühnel vermutet. Als im Dezember 1681 Kühnels Herr, Herzog Moritz, starb, bot sich ihm eine neue Gelegenheit, mit München anzuknüpfen: er schrieb am 6. September 1682 an Geheimsekretär Prielmair und legte einen Brief an Steffani bei, mit der dringenden Bitte um Antwort. Die hat Steffani zwar versprochen, aber wieder sein Wort nicht gehalten; und Kühnels dauernde Anstellung zerschlug sich schließlich an der Intoleranz des bayrischen Hofes.[1]) Beim Vergleich mit der offnen und männlich festen Haltung Kühnels erscheint Steffanis Rolle bei diesem Handel nicht eben würdig. Sie wird jedoch erklärlich, wenn man sich erinnert, daß in jener Zeit der Ausgang des Heiratsplans von Max Emanuel mit der Prinzessin Eleonore Erdmuthe von Sachsen-Eisenach jede duldsame Regung am Münchener Hofe unterdrücken mußte. Wurde die lutherische Prinzessin die Gemahlin Max Emanuels, so war die von Kühnel geforderte Glaubensfreiheit möglich, und Steffani konnte sie mit Recht verbürgen: und er hat später vielleicht nur deshalb die Schreiben Kühnels unbeantwortet gelassen, weil er eine aussichtslose Sache nicht fördern mochte.

Die Vertraulichkeit, deren Max Emanuel den Künstler würdigte, führte Steffani in jenen Jahren auf die Bahn des Diplomaten. Man sah im 16. und 17. Jahrhundert den Künstler als besonders geeignet zum Vermittler in Staatsgeschäften an[2]) — ich denke an Rubens, oder an die Sendung des Atto Melani an den bayerischen Hof —; für Steffani aber ist dieser Schritt bedeutungsvoller geworden als für irgend einen andern Diplomaten-Künstler: denn er hat den Schwerpunkt seines Lebens in

[1]) Die Briefe Kühnels abgedruckt von Sandberger, D T B II, 2, S. LXXXI f.

[2]) Die Akten des Propaganda-Archivs sollten einmal zum Nutzen der Künstlergeschichte durchforscht werden. Nach einigen Proben sind sie eine Fundgrube für die Geschichte italienischer Musiker an den ketzerischen deutschen Höfen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seine geistliche und diplomatische Laufbahn verlegt, ohne schließlich die hohen Ziele seines Ehrgeizes auch nur annähernd zu erreichen.

Mit dieser seiner neuen Tätigkeit im Zusammenhang stehen augenscheinlich die mehrfachen Geldschenkungen, deren besonderen Anlaß wir nur leider nicht mehr zu erkennen vermögen; eben weil der Kurfürst ihn zu Sendungen persönlichster Art verwendete, über die die Akten fast völliges Schweigen bewahren. So erhielt Steffani am 3. Nov. 1680 die Summe von 1200 Gulden[1]) „auß gewißen ursachen vnd gnaden"; am 16. August 1681 1000 Gulden „zu gewißem Ende". Für Reisen nach Frankfurt und Köln im Jahre 1683 werden ihm 489 Gulden vergütet, ohne daß wir den Zweck dieser Exkursionen weiter erfahren.[2])

Nur von einer seiner Sendungen haben wir bestimmte Kunde, und zwar von der für sein Schicksal folgenreichsten, da sie ihn in Verbindung mit dem Hofe brachte, der seine wahre geistige Heimat in Deutschland werden sollte, und wo er den fruchtbarsten Boden für seine Gaben: die musikalische und diplomatische; später für seinen apostolischen Eifer fand: — mit dem Hofe des Herzogs Ernst August von Hannover. Am Ende des Jahres 1682, wie schon vorher mehrere Male, weilte der hannoveranische Agent Abbate Lodovico *Ballati* in München. Er sollte unter dem Deckmantel einer allgemeinen Religionsunion — ein solcher Vorwand konnte allerdings die langwierigsten Verhandlungen unverdächtig machen! — die von dem Welfenhofe lebhaft gewünschte, selbst vom Papst mit Vorliebe erwogene Verbindung von Max Emanuel mit der Prinzessin Sophie Charlotte betreiben. Der Unterhändler auf bayrischer Seite war Steffani. Wir geben sein eigenes Zeugnis wieder aus der obenerwähnten Autobiographie von 1706:

„Ganz Oberdeutschland weiß, daß ich am bayrischen Hof die Ehre der allerinnigsten Vertraulichkeit mit dem noch lebenden so unseligen Fürsten genossen habe. Um Ihnen einen Begriff vom Maße dieses Vertrauens zu geben: — in der heiklen Angelegenheit seiner ersten Vermählung hat dieser Herrscher sich einzig des Grafen Friedrich von Preising, Canonicus von Salzburg bedient, um die Prinzessin von Eisenach, die später als Kurfürstin von Sachsen starb, zu sehen; und *meiner,* um die Absichten der Prinzessin von Hannover, die später als Königin von Preußen starb, zu erkunden. Mein Stern hatte damals am bayrischen Hof so gewaltigen Einfluß, daß ich ganz allein acht volle Monate dem ganzen Staatsrat des kaiserlichen Hofes die Stirn bot, und dem ganzen des Kurfürsten, der vereint mit jenem die Erzherzogin Maria Antonia ihm zur Gemahlin wünschte. Er heiratete sie denn auch, weil die Prinzessin von Hannover, des Wartens auf den Münchner

[1]) Im Landshuter K.-A., fasc. 347, seine eigenhändige Quittung darüber mit seinem Siegel.

[2]) Die Hofzahlamtsrechnungen 1687 verzeichnen noch: „Stephann Augustin Priestern, Vermög Ordinanz f. 30—."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bescheid müde, dem jetzigen König von Preußen, damals verwitweten Kurprinzen von Brandenburg gegeben wurde."

Wirklich hat sich der Vorgang nach dieser Darstellung abgespielt, mit Beschränkung des übertriebenen: *„ich ganz allein":* im Gegenteil hatte die hannoveranische Partei „in der heiratssache einen gar zue großen, vnd starckhen anhalt . . ." — so war dem erwähnten Grafen von Preising im Falle ihres Gelingens eine jährliche Pension von 10000 Gulden vom hannoveranischen Hof zugesagt. Steffani hatte damals einen scharfen Beobachter in dem Pfalz-Neuburger Obristkanzler Joh. Ferd. Frh. v. *Yrsch,* aus dessen Berichten wir erfahren, daß Steffani um die Wende des Jahres 1682 in Hannover war, mit einer goldenen Kette „ad anderthalb pfundt" beladen nach München zurückkehrte, und das Lob der geistvollen Prinzessin begeistert verkündete. Dabei scheute er sich nicht, ihre Nebenbuhlerinnen, die neuburgischen Prinzessinen Maria Sophia Elisabeth und Maria Anna, die er auf einer Reise um 1680 ohne Erfolg zu Gesicht zu bekommen versucht hatte, gründlich herunterzumachen. Er trägt denn auch von seiten Yrschs die Schmeichelnamen eines „losen Gesellen" und leichtfertigen Lügners davon.[1])

In dem Maße, als der Wiener Gesandte in München, Graf Kaunitz, an Boden gewann, verlor das hannoveranische Projekt an Aussicht auf Verwirklichung. Steffani versuchte, wie aus einem von der Herzogin Sophie an jenen Ballati gerichteten Brief (15/25. Oktober 1683) hervorgeht, vergeblich, die Angelegenheit wieder in Fluß zu bringen, nachdem Max Emanuel weitere Verhandlungen mit dem Hinweis auf die Türkengefahr bis auf seine Rückkehr aus dem Feldzug verschoben hatte.[2]) Auch Preising bemühte sich umsonst, das Hoffnungsfeuerchen wieder anzufachen. „Was die bewußte Frage anlangt," schreibt Sophie am 16/26. Nov. an Ballati,[3]) „so will der Zehntausendthaler-Mann nicht locker lassen. Er hat den Priester [Steffani] angestellt, uns zur Geduld zu verweisen; aber man ist bei der Antwort geblieben, die Sie bereits gegeben haben.[4]) Der Wiener Hof trug den Sieg davon, und Steffani selbst hat die Vermählung Max Emanuels mit der Erzherzogin durch seine Festoper „Servio Tullio"

---

[1]) Vgl. Sammelb. der JMG IX, 390 f.

[2]) „Le pauvre Steffani sollicite le Seigneur Hortance [Mauro] de faire agréer cette réponse. Il peste que vous n'êtes plus à Hanover et je crois que vous serez de retour d'Espagne, avant qu'une autre résolution soit prise." — Publ. aus preuß. Staatsarchiven; Bd. 79, herausgeg. von Dœbner. S. 116.

[3]) ebenda, S. 119.

[4]) Sophie gab übrigens nicht alle Hoffnungen auf, Max Emanuel wenn nicht mit ihrer Tochter, so doch mit ihrer Nichte Charlotte Felicitas zu vermählen. Man vgl. ihren Brief an Ballati (a. a. O., S. 123) vom 8/18. Februar; auch den nächsten Brief vom 12/22. Mai 1684. Auch diese Hoffnung war vielleicht ein Gegenstand der Korrespondenz von Steffani mit Hannover.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verherrlicht. Mit ebenso schlechtem Erfolge wie im Jahre 1683 hat er zehn Jahre später nochmals den Versuch gemacht, Max Emanuel der Heirat mit einer hannoveranischen Prinzessin, diesmal einer der Töchter der Pfalzgräfin Benedikta, geneigt zu machen: war ihm 1683 der Wiener Hof entgegen, so 1693 der Madrider. Den einmal gebahnten Weg nach Hannover aber hat der kluge Abbate nicht mehr verfallen lassen; wir werden später, bei seinem Abschied von München, im Zusammenhang darauf zurückkommen.

Zum Priester war Steffani im Lauf des Jahres 1680 geweiht worden. Damit erschloß sich ein neues Feld für die kurfürstlichen Gunstbezeigungen.

Am 4. Dezember 1682 bestätigt Max Emanuel seinem Residenten in Rom, Abbate Pompeo Scarlatti, den Empfang der päpstlichen *Bolle,* betreffend die Pfarrpfründe „Leipsing:“ [1])

„Hò ricevute le bolle da lei inviate intorno al benefizio di Leipsing, e trovato buono quanto m' ha più abondantemente rapresentato sopra questo affare. Intanto non manchi ella di ringraziar nuovamente in mio nome Monsignor Liberati, ed attestargli la stima distinta e la memoria che conserverò al suo singolar merito, ed alla prontezza obligante, con cui egli ha avuto mira di compiacermi.“

Monsignor Liberati war Sottodatario der Kurie; und es bedurfte in der Tat besonderer Vorkehrungen bei der Übertragung der kleinen Pfründe an Steffani.

„Der Pfarrort *Lepsingen* in der Grafschaft Öttingen-Wallerstein war ganz protestantisch, die Pfarrpfründe jedoch in katholischem Besitze geblieben. Sie wurde Propstei genannt und als Sinekure abwechselnd vom Augsburger Domkapitel und dem Grafen von Öttingen vergeben. Meist hatte ein Augsburger Domherr sie inne“ [2]) Steffani erhielt die Pfründe auf die Fürsprache Max Emanuels hin im Mai 1683 übertragen und zwar weder durch das Kapitel, noch durch den Fürsten von Öttingen — doch mußte er sich diesem am 15. des Monats durch Revers verpflichten, „daß er diese Pfarr künftighin niemand anders, dan unß“, und nur in den sechs ungeraden Monaten alten Kalenders, „alß in welchen unserm fürstlichen Hause die *Collatur* zustehet, *resigniren* wolle.“ Steffani hat in einem Briefe an Conte Fede vom 22. Juni 1704 die Vorkehrungen der Dataria bei dieser Übertragung selbst geschildert: [3])

„Durch Verzicht des Grafen von Castel, später Bischof von Eichstätt, war die kleine Abtei *Lepsing* bei der Kurie erledigt: der Besitzer beanspruchte die Präpositur Augsburg, die er auch erhielt. Seine Heiligkeit Papst Inno-

[1]) St.-A., K. schw. 314. 9.
[2]) Woker, a. a. O. 1885, 2. Vgl. Steichele, Das Bisthum Augsburg, S. 1244.
[3]) St.-A., K. blau 85. 16.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zenz XI. gab sie mir, indem er für dieses eine Mal das Juspatronato des Augsburger Domkapitels, und des Fürsten von Öttingen aufhob. Das päpstliche Diplom wurde mir geschickt; aber da man an der Willfährigkeit des lutherischen Fürsten dem Heiligen Stuhl gegenüber zweifelte, so schickte mir einige Wochen nach Empfang des erwähnten Diploms die päpstliche Kanzlei ein anderes, und zwar mit einer Datierung, die mit dem Datum des Verzichts meines Vorgängers durchaus nicht übereinstimmte. Dieser Akt kann . . . nur von bemerkenswerter Vermessenheit als Unredlichkeit getadelt werden, denn er hatte keinen anderen Zweck, als den unbequemen Einspruch des Fürsten zu vermeiden."

Aber auch von katholischer Seite ging die Übertragung des Beneficiums nicht ohne Widerspruch vor sich. Das Augsburger Domkapitel erhob lauten Protest bei Max Emanuel, daß es die „von ohnfürdenklichen Jahrn hero ohn underbrochnen Innen gehabten Pfarr Lepsingen durch deren Ihrem Hoff *Caplan* vndt *Directori Musices* Herren *Augustino Steffani in Curiâ Romanâ* beschechene *Collation*" verlieren solle,[1]) und bat, daß „zue abwendung obangezogener *præiudiciorum* ernannter herr Augustin *Steffani* Sich berührter Pfarr Lepsingen begeben, vndt etwan mit einer anderweittigen Gnad oder *beneficio* aintweders in Ewer Churfürst. Drt. Eignen Churfürstenthumb vndt landen, oder aber von Ihrer Päpst. Heylikeitt vermittelst Ihrer hohen *Interceßion providiert* werden möge." Und der Bischof von Augsburg, Johann Christoph, hielt die Sache für wichtig genug, den Deputierten des Kapitels eine Empfehlung an den Kurfürsten mitzugeben.[2]) Auch später schützten alle Vorkehrungen — sie wurden sogar in den Geheimratssitzungen besprochen[3]) — Steffani nicht im ungestörten Besitz der Pfründe. Im Jahre 1692 nahm der Baron von Au Steffanis Abgang aus dem Dienst Max Emanuels zum Vorwand, sie ihm streitig zu machen. Er sicherte sich in München den Beistand des Geheimrats Frh. v. Wampl, des bayrischen Vizekanzlers, sondierte in Öttingen, ob man wider ihn nichts einzuwenden habe, und erhielt günstigen Bescheid, im Falle der Fürst bei Max Emanuel durch die Ausschließung Steffanis keinen Anstoß errege. Am 17. September ging auch schon an Steffani ein Schreiben des Fürsten Albrecht Ernst von Öttingen ab, mit der Aufforderung seinem Revers gemäß zu resignieren, da „gedachte Pfarr Löpsingen, vermög der alten jederweiligen *Observanz* und gewohnheit, niemahls von einig anderer Person, oder *Subjecto* genoßen worden, als welche ohnfern von hier einen *fixam sedem* gehabt;" — man habe schon lang auf seine Resignation gewartet, nachdem er die kurbayrischen Dienste verlassen. — Steffani sträubte sich gegen den Verzicht mit Hän-

[1]) St.-A., K. schw. 83. 14. Augsburg, s. d. (15. Dez. 1682.)

[2]) ibid., Dillingen, 24. März 1683.

[3]) K.-A. München, Fragmente von Geheimrats-Protokollen; H. R. Fasc. 254. 12. April 1683. „. . . mit dem *Steffani* zu reden, damit Er den *offertum* [die Pfarr Lepsing betreffend] annehme." Vgl. auch die Protokolle von 1694.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den und Füßen: er schrieb einen fulminanten Brief an einen geistlichen Gönner in München mit der Bitte, Max Emanuel zu erneuter dringender Verwendung für ihn beim Fürsten von Öttingen zu veranlassen, des Kurfürsten Empfehlungen für Baron von Au einzuschränken, und dahin zu wirken, daß er lebenslang im Genuß des Benefiziums bleibe, usw.[1]) Am 4. November 1693 ließ Max Emanuel in diesem Sinn an den Fürsten schreiben; und wie es scheint mit Erfolg. Denn bis zum September 1706, seitdem er den Bischofstitel hinter seinen Namen setzen kann, unterzeichnet Steffani nicht anders als Abbate di Lepsing. Ärger hat ihm seine Abtei auch später noch verursacht. Am 1. September 1709 hat er sich beim Fürsten von Öttingen zu beklagen; 1713 schmälert ihm dieser seine Einkünfte.[2]) Am 21. März 1709 nennt er sie „rovinata dalla Guerra, e dall'Intemperie" — doch trug sie ihm in dem Quinquennium von 1718—1722 immer noch 7355 Reichstaler ein, wonach sich berechnen läßt, daß ihr Ertrag in früheren Jahren nicht gering war.

Nicht daß Steffani seinen Abtstitel mit einem höheren noch unter Max Emanuel nicht gerne vertauscht hätte. Er scheint eine Präbende im Mailänder Gebiet begehrenswert gefunden zu haben: darauf erklärte Scarlatti in Rom zwar seine Willfährigkeit:[3])

„di promuovere il desiderio di Don Agostino Steffani, trattandosi d'un Suggetto di merito, da me ottimamente conosciuto. Non lascierò per tanto d'informarne il Pontefice, e questi Signori, che, con il credito de proprij offizij, potranno Contribuire al buon esito del negozio, che io, per me, suppongo sia per spuntarsi, mediante l'autorevole intercessione di V. A. E. subito, che se n'offerisca qualche adequata apertura nel Dominio di *Venezia,* già che i benefizij del Milanese, non possono conferirsi, per concordato, che à soli nativi di quello stato, à segno che la provisione se ne difficulta à medesimi Cardinali, che sono d'altra Patria. Fissandomi dunque di proposito su'l paese Veneto, ne parlerò della prossima Settimana, con tutta l'efficacia possibile, à Monsignor Liberati per disporre le necessarie prevenzioni, in modo, che venghino ad abbreviarsi le lunghezze solite di questa corte . . ."

Der Kurfürst antwortet darauf am 25. Januar 1686:

„. . . le repplico che mi sarà carissimo ch'egli [Steffani] n'ottenga uno [benefizio] quanto prima, ma di buon accomodamento nel Dominio Veneto . . ."

und Prinz Joseph Klemens sekundiert, am 22. Februar:

„Da ich wie mein erlauchter Bruder den Wunsch hege, sobald als möglich Don Agostino Steffani wohl versorgt zu sehen, so empfehle ich ihn mit der Beilage[4]) an Kardinal Ottoboni, in der Gewißheit, Seine Eminenz könne

[1]) St.-A., K. schw. 74. 5.
[2]) Woker, „Katholik" S. 316.
[3]) St.-A. K. schw. 314. 15.
[4]) nicht erhalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ihm höchlich nützen . . . und handeln Sie so, daß der arme Don Agostino an Ostern die Heilmittel für seine Leiden aufsuchen kann, die ihn gegenwärtig ans Bett fesseln."

Scarlatti kann auch am 15. März zurückschreiben:

„Sono avvisato che vachi nella Diocesi di Padova l'Arcipretato di Trifano per morte del Gibellini, a cui fu conferito ad istanza del Signor Cardinal Ottoboni. E perche questa provista sarebbe propria per Don Agostino Steffani, bramo perciò ch'ella impieghi tutti i piu pronti, e piu necessarij ufficij ad effetto di conseguirla dal Signor Cardinal Barberigo a cui credo spetti di conferirla. E perche potrebbe darsi che all'arrivo delle istanze fosse il detto benefizio già dispensato vorrei però che cosi il detto Vescovo, come quello di Treviso, Vicenza, Verona, ed altri fossero preoccupati, ed impegnati per la prima buona vacanza a fin che non dipendendo da Sua Santità possa ottenerla dal Vescovo quanto prima . ."

Trotz aller Empfehlungen[1]) wurde Steffani nicht Erzpriester; „hier schläft der Papst, und mit ihm schlafen alle Geschäfte der Kurie," schreibt Scarlatti in jenen Jahren des öfteren. Als Innozenz starb, war Agostino schon im Dienst eines reformierten Fürsten.

Im Jahre 1685 läßt Steffani, „auf Bitten von Freunden", wieder ein musikalisches Werk im Druck erscheinen. Am 13. März 1684 befiehlt der Kurfürst dem Geheimsekretär Kaspar Huber, „dero Hof Buech Truckhern H. Johann Jäckhlin zu bedeutten, daß er dem Churfürstl. Camer *Music Directorn* Herrn *Augustino Steffani* Priestern, seine *componierte Muteten* truckhen solle." Trotz diesem Befehl verzögerte sich das Erscheinen des „Sacer Janus Quadrifrons tribus vocibus *vel duabus* qualibet prætermissa modulandus" noch ziemlich lange: Steffani kann die Widmung des Werkes an den Kurfürsten erst am 15. November 1685 unterzeichnen. Sie ist charakteristisch genug. Aus den klassischen Autoren und denen der Heiligen Schrift wird, wie üblich, die Würde der Musik belegt, um durch die Hoheit der *Gattung* die Geringfügigkeit des Werks und die Unzulänglichkeit des Schöpfers zu decken — eine Wendung, die gegen die Geschmacklosigkeiten der Widmung der „Psalmodia" sehr absticht. Auch daß er es wage, den großen Türkensieger mit einem kleinen musikalischen Werk zu bedenken, wird durch Zitate zur Bekräftigung der Behauptung: „non male Musica convenit armis" entschuldigt. Die Motetten, offenbar in einem längeren Zeitraum entstanden, haben zum Teil „aktuelle" Beziehungen; man findet in einer die Bitte um Abwehrung der Pest; eine andre (II) ist ein Aufruf zum Kampfe, die 10te eine Bitte an die heilige Jungfrau um Frieden. Solche Battaglie und Preghiere, auch viele instrumentale, hat der Türkenkrieg damals in großer Anzahl gezeitigt. Ob außer der großen Regelmäßigkeit der Anlage: 3 mal 4 Motetten, und 48 Stücke, das Werk noch andere Analogien

[1]) Vgl. K. schw. 266/7.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mit dem antiken Bogen am Forum boarium in Rom hat, das zu erraten reichen meine archäologischen Kenntnisse nicht aus. Steffani wollte in seinen Motetten *Kunststücke* in jedem Sinne liefern. Das Obligo, in den dreistimmigen Sätzen — zweistimmige kommen natürlich nicht vor — jede der drei Stimmen entbehrlich zu machen, zwang ihn zur feinsten und geistreichsten Arbeit, zur schärfsten Ziselierung der Motive, zum Verzicht auf alles, was nach Füllstimme aussieht. In der Tat ist in diesem Werke nur melodisches Gold von lauterstem Gehalt; die Eigentümlichkeit und Zartheit des Ausdrucks, die Einfachheit der Mittel bei größtem harmonischen Reichtum, der Schwung der Melodik bei strenger Führung der Stimmen ist unnachahmlich. Ich möchte hier auf das dreistimmige Sätzchen „Salve virgo", und auf das folgende Solo des II. Soprans in der ersten der in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" veröffentlichten Motetten hinweisen. Steffani gilt als Eklektiker, weil er in der Oper venezianische Elemente mit französischen mischte — kein Urteil ist falscher bei einer so starken, wenn auch feingearteten Persönlichkeit. Er hatte recht, die Originalität seiner Leistung in der Vorrede zu betonen, mag sich auch im allgemeinen durch viele Werke des 16. und 17. Jahrhunderts mit einer oder mehreren Stimmen *ad libitum* belegen lassen, daß sein technisches Verfahren nicht neu war.

Vor die Dedikation des *Sacer Janus,* in den Sommer 1685 fällt eine weitere Reise Steffanis nach Italien. In einem undatierten Schreiben — es muß in den Juni fallen — sagt er: da alle Heilmittel nicht anschlagen wollten, die er seit acht vollen Monden gegen seine Unpäßlichkeit gebrauche, besonders gegen eine lästige Erkältung und unaufhörlichen Schwindel, so bitte er um Urlaub, solange der Kurfürst im Felde weile und seiner Dienste nicht bedürfe, um in der milden Luft und bei den Ärzten Italiens Heilung zu suchen. Zur Bestreitung der Reisekosten bitte er um Auszahlung des Geschenks, das ihm die kurfürstliche Gnade für die Komposition der beiden letzten Opern — es müssen „Solone" und der Torneo „Audacia e rispetto" sein — zugedacht habe. Er könne bei der Ankunft „jener zwei Sängerinnen" zurückkehren. Man sieht, der „Servio Tullio" warf seinen Schatten schon voraus. Mit Dekret vom 27. Juni verehrte der Kurfürst auch dem Supplikanten „wegen seiner gemachten Zwayen *Operen* vnd Zur beyhülfe seiner nach *Italia* Zu verrichtung einer Bad-Kur vorhabenden Raiß" 750 Gulden.[1])

Eine Erinnerung an diese Reise liegt vielleicht der seltsamen Behauptung *Riccatis* zugrunde, „daß Steffani in diesem Jahr als Tenorsänger an der Capella del Santo in Padua angestellt wurde. Diese Tatsache ist ganz sicher, obschon der Akt der Anstellung sich nicht hat finden lassen, trotz sorgfältiger Durchsicht der Zahlbücher unter Beihilfe des sehr gelehrten Herrn Grafen

[1]) Kirchenm. Jahrb. 1891, S. 73, 74. Hofzahlamtsrechnungen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Domenico Polcastro. Man hat vielleicht die Eintragung unterlassen, weil die Fürsten von Braunschweig und Hannover bei ihrer Durchreise durch Padua . . . ihn in ihren Dienst nahmen, und er die Kapelle nach wenigen Monaten verließ."

Mit Ernst Augusts Besuch in Padua hat es seine Richtigkeit. Ich weiß freilich nicht, ob er sich solange in den Sommer ausgedehnt hat, daß Steffani den Herzog noch in Italien zu Gesicht bekam — im folgenden Jahre 1686 z. B. traf der Fürst am 19. April in Rom ein und kehrte erst Ende Mai nach Venedig zurück.[1]) Jedenfalls erinnert Steffani den Abbate *Mauro* an seinen Paduaner Aufenthalt vom Jahre 1685 noch in einem Briefe von 1723: (Padua 15. Juli):

„. . . Padoue, où Vous avez laissé un Souvenir qui doit Vous satisfaire. Il y a des gens, qui se souviennent encore de Vous avoir veu; et s'en souviennent avec plaisir. Ils ne sont pourtant pas en grand nombre; puisque moy mesme Je n'y trouve que peu d'Amys de ce temps là. Le Comte François Cittadela; le Comte Jerosme Frigimelica; L'Abbé Lazzara qui se souvient Vous avoir veu l'an 1685 chez un Tiepolo, que Je ne connois pas; Les Contes Zacco; et par là les Litanies finissent . . ."

— und beklagt später die Veränderung, die mit der Stadt vorgegangen (Padua, 10. Febr. 1724):

„ne Vous plaignez point de la solitude de Hannovre: si Vous aviez le sort de voir celle de ce Pays cy, que n'en diriez Vous pas? Pour vous en donner une Idée, Je vous dirai que depuis prez d'un an que J'y suis, Je n'ay Jamais encore rencontré deux Gentishommes ensemble par les rües. Vous, qui l'avez veu dans le temps de nostre Jeunesse, serez frappé d'un si terrible changement."

Ausgeschlossen ist, daß Steffani seine Erholungsreise statt nach Italien, nach *Hannover* angetreten habe, wie Rudhart,[2]) und nach ihm Chrysander[3]) will: sowohl seine Supplik, wie die Dekrete sprechen dagegen. Sicher aber war er im Herbst wieder in München zur Vorbereitung des „Servio Tullio"; und beim Einzug des Kurfürsten mit seiner Gemahlin in München, am 9. Oktober, wird er schwerlich gefehlt haben. Ob er im folgenden Jahre wieder nach Italien gegangen ist, wie das obenerwähnte Schreiben des Prinzen Joseph Klemens nahelegt?

Für den Karneval 1687 und 1688 machte die häufige Abwesenheit Terzagos nötig, ihn als Textdichter zu ersetzen: Luigi *Orlandi* schrieb für Steffani den Text für seine beiden letzten Münchener Opern „Alarico il Baltha" und „Niobe, regina di Thebe", wohl seinen reifsten der Münchener Zeit, wie auch Orlandi an Gewissenhaftigkeit der Mache, und

[1]) Gesandtschaftsberichte aus Rom, St. A. K. schw. 314, 15; K. blau 72. 1.
[2]) S. 82 f.
[3]) Jahrb. II, 333.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sorgfalt der Charakteristik Terzago um einiges überragt[1]) — soweit von beidem bei venezianischen Operndichtern dieser Zeit die Rede sein kann!

Am Ende des Jahres 1687 starb Ercole Bernabei — er wurde am 6. Dezember in den Grabstätten der Theatiner beigesetzt — und am 16. Januar 1688 folgte ihm sein Sohn als Kapellmeister nach.

Agostinos Entschluß, München zu verlassen, steht mit der Ernennung Giuseppe Antonio Bernabeis zum Kapellmeister sicherlich im Zusammenhang, wenn er auch nicht *allein* darauf zurückzuführen ist, und es eines Anstoßes bedurfte, ihn zur Reife zu bringen. Steffani konnte nicht selbst auf die Kapellmeisterstelle gerechnet haben, da der Vorrang Bernabeis vor ihm seit 1681 festgelegt war. Solange Ercole lebte, mochte das Verhältnis erträglich sein; außerdem „bestand für die Kompetenz und Stellung des Kammermusikdirektors gegenüber dem Hof- und Vizekapellmeister eine genaue Dienstinstruktion, welche ihre Entstehung der Rivalität zwischen den beiden Bernabei und Agostino Steffani verdankte."[2]) Als Ercole starb, mußte die bisher latente Unterordnung Steffanis unter Giuseppe Antonio sich tatsächlich vollziehen — das mag ihm denn doch sauer angekommen sein. Außerdem hatte er Schulden, deren Höhe fast der Summe zweier seiner Jahresbesoldungen gleichkam, und zu deren Tilgung es einer außerordentlichen Finanzoperation bedurfte.

Er knüpfte mit dem hannoveranischen Hofe Verhandlungen an, die im April oder Anfang Mai zum Abschluß gediehen sein müssen. Am 9./19. Mai 1688 wenigstens schreibt Kurfürstin (damals noch Herzogin) Sophie an ihre Tochter Sophie Charlotte: „Herr Steffani gefällt sich nicht mehr in München: er wird kommen den Herrn Herzog bedienen. Das ist noch ein Geheimnis, denn er hat den Abschied von seinem Herrn noch nicht erbeten."[3]) Was seine Blicke hauptsächlich auf Hannover lenkte, ist unschwer zu erraten. Der Neubau eines Opernhauses in Hannover eröffnete ihm die Aussicht auf eine ruhmvolle Tätigkeit als Opernkomponist; vielleicht haben auch Erwägungen oder Witterungen mitgespielt, die in der politischen Haltung des bayrischen und welfischen Hofes ihr Fundament hatten. Endlich mußte der Vergleich des kultivierten Welfenhofes mit der Crudität der Münchener Gesellschaft sehr zugunsten von Hannover ausfallen. Für diese Crudität haben wir ein Zeugnis[4]) von Gottfried Wilhelm *Leibniz*, und Steffani spielt eine Rolle dabei. Der große Polyhistor und Philosoph befand sich um Ostern 1688 am Beginn seiner großen Forschungsreise zur Aufhellung des Ursprungs des Welfenhauses. In

[1]) Rudhart, S. 80.
[2]) Sandberger, D T B I, S. XXII.
[3]) E. Berner. Aus dem Briefwechsel König Friedrichs I. von Preußen und seiner Familie. Berlin 1901.
[4]) Leibniz, opp. I, 5, S. 331 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der kurfürstlichen Bibliothek zu München hoffte er in den Handschriften des Aventin wichtige Aufschlüsse darüber zu finden.

„Als ich aber" — wir lassen ihn selbst reden — „alda angelanget, hat man überauß große Schwührigkeit gemacht, die *Bibliothec* und darinn befindtliche *Manuscripta* zu zeigen; daher als ich solches euserlich vermercket, und soviel vernommen, daß wenn ich mich bey den *Ministris* deswegen angeben würde, wenig zu erhalten seyn dürffte, . . . so hab ich mich zwar bey dem *Bibliothecario* angemeldet, als aber solcher zu vernehmen geben, daß ohne ausdrücklichen befehl seines gnädigsten Churfürsten und Herrn niemand hinein gelassen würde, habe ich nicht gesäumet, ehe etwa vorgebauet werden möchte, durch den Herrn *Agostino Stephani,* einen geistlichen und churfürstlichen *Capell*meister, so ehemahlen zu Hanover gewesen und große *veneration* gegen unsere gnädigste Herrschaft bey allen gelegenheiten bezeiget, bei . . Sr. Churfürstl. Durchlaucht die gnädigste vergünstigung zu begehren, die auch sofort erhalten . ."

Diese Vergünstigung wurde unter kleinlichen Vorwänden bald widerrufen. Leibniz hat seinem gerechten Ärger darüber in einem Brief an Steffani Luft gemacht, aus dem man alle Umstände leicht ersehen kann;[1]) er hat gleichzeitig Steffanis Betragen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, und nicht versäumt, es nach Hannover zu melden: so in einem Brief an die Herzogin Sophie:[2])

„Herr Agostino Steffani, der erfüllt ist von einer wahren Ergebenheit gegen Eure Hoheit, und nur mit begeisterter Verehrung von ihr und meinem erlauchten Herrn spricht, hat mich sehr unterstützt, und mir im Verein mit seinem Bruder [Ventura Terzago] und Herrn Baron Scarlatti,[3]) dessen Bekanntschaft sie mir vermittelt haben, alle Gefälligkeiten erwiesen."

Zu den bemerkenswerten Dingen in dem Bericht Leibniz' gehört das Wort „ehemahlen", französisch „*autrefois*". Es würde nicht passen, wäre Steffani wenige Monate vorher oder auch nur 1686 und 1685 in Hannover gewesen; während es sich mit dem weiter zurückliegenden Besuch von 1682/83 sehr gut vereinigen läßt: es zeigt auch, daß es bei diesem *einen* Besuch verblieben ist. Der Korrespondent Steffanis in Hannover war Hortensio *Mauro*. Mit ihm pflegte Steffani seit langem einen Briefwechsel über politische Dinge, wie uns ebenfalls Leibniz bezeugt;[4]) er wird auch die Mittelsperson bei den Verhandlungen von 1688 gewesen sein.

Den Anstoß zum Abzug der Familie Steffani — der beiden Brüder und ihrer Mutter; der Vater ist wahrscheinlich Ende 1682 gestorben,

[1]) Vgl. Leibniz, opp. edd. Klopp I, 5, S. 379 ff., ferner den Reisebericht S. 331 f.
[2]) Leibniz, opp. edd. Klopp I, 7, S. 12. Undatiert, Ostern 1688.
[3]) Gio. Battista Scarlatti. Über die Scarlattis vgl. Heigel, Quellen und Abhandlungen I, 69 und besonders 76.
[4]) Werke, I, V, S. 373.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Schwester blieb im Kloster der Salesianerinnen — aus München gab eine Beleidigung, die Terzago durch den Grafen von Sanfré erlitt. Steffani schreibt darüber (an Frigimelica, Neuhaus 21. III. 1716):

„Jo ho havuta la sorte di servire . . 22 anni della mia prima Gioventù la Corte di Baviera. Il torto che vi ricevè la b. m. del mio defonto Fratello da chi riconosceva da me solo tutte le sue fortune, e tutte le sue grandezze, mi costrinse ad abbandonarla . ."

und am 11. Juli 1706 an Fede:

„Partij da quella Corte di mala grazia per un aggravio fatto ad un mio unico fratello dal Conte di Sanfré che doveva a me solo tutte le sue fortune."

Anton Franz Maximilian Graf von Sanfré war Gentilhuomo della Camera und seit 1684 Tenente della Guardia de Trabanti, e Tenente Colonello d'Infanteria Max Emanuels; 1692 wurde er Obristhofmarschall; er starb in der Schlacht bei Höchstädt. In welcher Art er Terzago verletzte, weiß ich nicht. Wir wollen Terzagos Schicksal gleich zu Ende verfolgen, und zwar nach Agostinos eigener Darstellung.[1]) Er schreibt:

„ . . mein Bruder hieß Ventura Terzago, ein Name, den er durch die Adoption eines Bruders meiner Mutter trug, der 60 Jahre in Überfluß gelebt hat, ohne sich je vermählen zu wollen, obwohl er der letzte Sproß seiner Linie war. Was er besaß, weiß ich nicht: nur weiß ich, daß seine Freunde ihn ohne Erfolg dazu bewegen wollten, zur Zeit des Krieges von Candia die Venezianische Nobilität zu kaufen. Dazu bedarf es bekanntlich 100000 venezianische Dukaten: also muß er mehr besessen haben. Welches Kapital er seinem Adoptivsohn, und Universalerben hinterlassen hat, ist mir auch nicht bekannt. Wie unklug! werden Sie sagen. Verzeihung. Da ich meinen Bruder gleich meinem Oheim fest entschlossen sah, kein Weib zu nehmen, so waren die Rechnungen, wie ich voraussetzte, richtig, im Fall ich vor ihm starb: und ging er vor mir dahin, so war ich sein einziger Erbe. So weiß ich denn nicht, wie groß sein Vermögen war; doch weiß ich mit der ganzen Stadt Padua, wie mein Bruder sein Leben führte . . . er hatte seine Pferde im Stall, seine Dienerschaft im Hause, seinen Hausrat, sein Silberzeug, seine Juwelen, seine Bibliothek: kurz alles was zu einem würdigen Leben und einem maßvollen Luxus gehört. Es fügte sich, daß nach dem Tod meiner Mutter, [1692] die mein Bruder, wie es Kindespflicht, zärtlich liebte, ihn die Schwermut befiel. Er schloß sein Haus und zog sich in das eines befreundeten und benachbarten Edelmanns zurück, namens Marc' Antonio Franchini. Dort war er keine 8, oder 9 Monde, als er an einem Wechselfieber starb . . . [1693]. Man gab mir Nachricht von seinem Tod . . . was glauben Sie, wieviel mir aus der Erbschaft zufloß? 4000 Ducaten Erlös aus dem Hausrat, der allzu sichtbar war; und sonst? nichts . . nicht einmal ein Fetzen eines Dokuments . ."

Steffani hat später gerne von seiner *inaspettata e brusca partenza* aus München gesprochen, und dem ungnädigen Abschied, den er erhielt.

[1]) in dem erwähnten Brief an Conte Fede, 11. Juli 1706.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dem ist nicht so; im Gegenteil war die Lösung seines Dienstverhältnisses eine friedliche, ja ungewöhnlich gnädige.[1]) Die Akten sprechen in Zahlen eine deutliche Sprache:

Decret vom 14. Mai 1688.[2]) Demnach Ihre Churfr. Dhr. in Bayrn . . dero Cammer *Music Directorn* Augustin Stephani, auf sein gehorsamestes Anlangen, die gnedigste *conceßion* gethan, daß er sich widerumb ins Welschland vnnd anderwertshin begeben möge. Alß haben Sie sich gnedigst *resolvirt,* ihme in ansehung seiner ein vnd zwainzig Jährig gueten Dienerschafft nit allein das ausstendig vnd diß lauffende Quartal alsogleich; sondern hinnach auch vom *Julio* an auf drey Jahr seinen habenden sold, dene er geniessen kan, wo er will, zu einem *recompens* unweigersamblich außfolgen zu lassen . . .

Decret vom 16. Mai.[3]) Allweilen aber er vnnterthenigist gebetten, die gnedigste anbefelhung Zuthuen, das von sothan gnedigst verwilligtem 3. Jahrs Sold seine hiesig habende *Creditores* dauon bezalt werden: vnd er vmb so sicherer von hier abraisen möge, deme Sie gnedigst statt gethon. Alß befelhen Se. Churfrt. Dhl: dero Hof Cammer Rhat, vnd Hofzahlmaister hiemit gnedigst, das er gedachte Schuldner, deren Zetln *ad specificationem* berüerter *Stephani* schon ausantwortten wird, übernemmen, selbige bezahlen vnd was noch an dem 3 iährigen Sold überbleiben wird, ihme *Stephani* übermachen solle.

Die Hofzahlamtsrechnungen fügen dem hinzu:

. . Weillen dann sein bsoldung des Jars 1080 f: gewesen, vnd solche auf 3. Jahr 3240 f. austragt, warvon mann 1959 f. angewisene schuldten alhie entrichtet, vnd das Ybrige als 1281 f. mitls eines wexlbriefs nacher Venedig ybermacht, wie die beiligente bscheinung auswaiset, So wirdt angeregte 3. iehrige besoldtung, als ein bezalter *recompens,* neben 142 f. wexl vncossten, welche von den 1281 f. auf weiteres mündliches anbefelchen, vnd erleittern, wie das sich das *Decret* dahin verstehe, crafft sonderbarn schein abgestattet worden, pr: Ausgab gebracht, zumahlen das 1. vnd 2te. Quartal hernach bei den besoldtungen eingetragen ist, so trifft zusammen f. 3382.—[4])

Auffallend ist, und ist auch Rudhart aufgefallen, daß in diesen Dokumenten nirgends erwähnt wird, daß Steffani sich nach *Hannover* wenden wollte: er bekommt ganz allgemein die Erlaubnis, sich mit seiner

---

[1]) Auch *Terzagos* Verabschiedung war eine gnädige. Max Emanuel schreibt am 31. Mai 1688 an seinen Agenten Trevano in Venedig: „Avendo noi benignamente condesceso alle umilissime istanze fatteci dal Terzago nostro Consigliere e Segretario di Stato di poter ritornarsene in Italia, per accudire à suoi particolari interessi, è nostra intenzione che voi abbiate la stessa cura delle sue lettere, ed altro, come per il passato . . ." [K. schw. 266. 7.]

[2]) R.-A. 5. Abth. A, Serie 28 u. 29, 425.

[3]) K.-A., Personalakt.

[4]) Die Hofzahlamtsrechnungen für 1688 verzeichnen noch: „Mathias Kayser Buechbinder vmb für den Augustin Stephani *Directorn* bei der Hof *Music,* gemachte arbeith Laut zetl f. 140."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Abfertigung“ in die Heimat oder anderwärts zu verfügen. Der Grund ist, daß ein *Recompens,* eine Belohnung für langjährige Dienste, nur einem in den Ruhestand tretenden Diener gewährt zu werden pflegte, nicht einem in den Dienst eines andern Fürsten übergehenden. Ebenso ungewöhnlich war es, von einem Recompens Schulden zu bezahlen: das hört man dem indignierten Bericht des braven Hofzahlmeisters Georg Unertl ordentlich an. Das Ganze stellt sich also wohl dar als ein Schachzug der Hofkammer gegenüber, von dem Max Emanuel gar wohl gewußt haben wird.

Steffani ging denn im Mai nach Venedig, wo vielleicht sein neuer Herr noch weilte: wenigstens wurde ihm im Karneval *Zianis* Oper „L'inganno regnante“ gewidmet[1]) — im August 1688 aber ist er bezeugtermaßen schon in Hannover.

---

[1]) *Galvani,* I teatri musicali di Venezia 48, ferner 95.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels

Von Ernst v. Werra—Beuron

Frankreich, und zwar dem Vater des französischen klassischen Orgelspiels, Jean Titelouze, sollen die diesjährigen Beiträge[1]) gewidmet sein; denn nicht nur in Deutschland, sondern selbst in Frankreich hat man diesem Teile der Musikgeschichte bis vor einigen Jahren leider wenig oder gar kein Interesse entgegengebracht, wie verschiedene Stellen dieser Arbeit zur Genüge beweisen. Statt vieler Proben mögen hier bloß einige Zeilen des bekannten Musikhistorikers Jules Carlez aus seiner 1885 erschienenen Schrift, betitelt: „Notices sur quelques musiciens Rouennais,"[2]) folgen: „Il n'avait été publié jusque-là,[3]) en France, qu'une faible quantité de musique d'orgue. Aux oeuvres de Titelouze, de Nicolas Gigault et de François Couperin,[4]) qui composaient à peu près tout le bagage imprimé des organistes français, vinrent s'ajouter les pièces d'orgue de J. Boyvin." Noch mehr Komponisten als J. Carlez kannte der sehr fleißige und hochverdiente A. G. Ritter in seinem ein Jahr früher erschienenen Werke „Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert"[5]) und war zudem auf das angewiesen, was der Zufall ihm in die Hände spielte. Die veralteten Bibliotheksvorschriften Frankreichs machten es Ritter, wie auch später dem Schreiber dieser Zeilen, zur Unmöglichkeit, in Deutschland Druckwerke aus Frankreich einzusehen: mochten sich Behörden noch so warm dafür verwenden — alles war eitel Bemühen und so ist es noch heute und wird es auf unabsehbare Zeit auch bleiben.[6])

---

[1]) Vergl. „Kirchenmusikal. Jahrbuch", 1893, S. 42—52: (Georg u. Gottlieb Muffat); 1895, S. 88—92: (Johann Buchner — Hans von Konstanz); 1897, S. 28—36: (Ant. Fr. Maichelbek, Karlmann Kolb, Octavian Panzau, Plazidus Metsch, Marian Königsberger und Georg Pasterwiz).

[2]) Cæn, 1885, S. 12.

[3]) Bis zum Jahre 1700. Schon Titelouze beklagt sich in der Vorrede zu den Hymnen über die Mißachtung der französischen Musik: „Et bien qu'à grand tort plusieurs de leurs musiciens mesprisent la Musique de France, comme sçavent ceux qui ont voyagé."

[4]) Nicht zu verwechseln mit dessen berühmten Neffen gleichen Namens, dem das Prädikat „le Grand" zur Unterscheidung gegeben wird.

[5]) Leipzig, Max Hesse's Verlag. 1884.

[6]) Vor Jahren benötigte ich ein Werk aus der Konservatoriumsbibliothek in Paris; auf mein Gesuch erhielt ich eine höfliche Antwort — dahin lautend, daß alle Werke nur in der Anstalt selbst und auf einem Tische ohne Tintenfaß benützt werden könnten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der wenig erfreuliche Stand der Orgelliteratur hat sich in den letzten Jahren insofern verändert, als Alexandre Guilmant durch die verschiedenen Jahrgänge seiner „Archives des Maîtres de l'Orgue des 16., 17. et 18. Siècles“[1]) eine hübsche Anzahl seltener oder wenigstens schwer zugänglicher Werke für Orgel aus Frankreich in recht lobenswerter Wiedergabe veröffentlichte. Was die Verdienstlichkeit des Unternehmens von historischer Seite noch steigert, sind die sehr umsichtig geschriebenen, auf gründlichen archivalischen Studien fußenden biographischen Notizen von André Pirro, dessen Namen ich hier nicht nennen kann, ohne für die gütige Mühewaltung zu danken, die er mir in schätzenswerten Fingerzeigen und Mitteilungen biographischen Materials gewidmet hat. Für die musikalische Würdigung von Titelouze hatte ich dagegen keine nennenswerten Vorarbeiten.

Jean Titelouze wurde 1563 in Saint-Omer geboren. Diese Stadt liegt ungefähr zwischen Lille und Boulogne sur Mer im nördlichsten Teile des jetzigen Frankreichs und kam erst durch den Frieden von Nimwegen 1678 an Frankreich. Neben den humanistischen und theologischen müssen die musikalischen Studien schon seine Jugendzeit ausgefüllt haben, da wir ihn bereits 1585 d. h. im Alter von zweiundzwanzig Jahren als Organist von St. Jean in Rouen treffen. Diesen Posten versah er bis 1589, wo er sich um die vakant gewordene Organistenstelle an der hochangesehenen Kathedrale daselbst bewarb.[2]) Es meldeten sich neben Titelouze noch zwei Bewerber, unter welchen der Priester Toussaint Lefebvre genannt wird: letzterer versah den Posten während der Krankheit des Or-

[1]) Verlag des Herausgebers, Alex. Guilmant. Adresse: Meudon (Chemin de la Station 10) Seine-et-Oise. Preis pro Jahrgang 10 Fr. Die Publikationen haben heuer den 13. Jahrgang erreicht.

[2]) Rouen war in früheren Zeiten und noch zur Zeit Titelouzes eine der größten und reichsten Städte Frankreichs. Im 3. Jahrhundert wenigstens schon Bischofsitz, tauchen, wie Langlois („Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen.“ Rouen, 1850.) mitteilt, sehr früh Nachrichten von geordnetem kirchlichen Gesange auf. Reichliche Dokumente liegen über die sorgsame Musikpflege im 16. Jahrhundert vor, ein Aufschwung, welcher nicht ohne besondere Fürsorge einiger, teilweise zur Kardinalswürde erhobenen Erzbischöfe von Rouen sich vollzog. Die Kapitelsregister jener Zeit verzeichnen, wie Langlois mitteilt, wiederholt Domherren, die auf die Suche, um nicht zu sagen auf die Jagd nach Musikern ausgehen: nach Paris, Chartres, Noyon, Troyes, Vienne, Lothringen und besonders Flandern, in jener Zeit das Land berühmter Musiker. Hand in Hand damit gingen auch lebhafte Bestrebungen in Heranbildung von Knabenstimmen; sogar mehrere Gesangsschulen bestanden damals in Rouen, welche sämtlich unter Oberaufsicht des Großkantors der Kathedrale standen. Untrüglichen Beweis für den Ruf der Knabenstimmen von Rouen sind gleichfalls die wiederholten Streifzüge im Auftrage auswärtiger Kapellen nach Knabenstimmen von Rouen (vergl. Langlois, S. 13 ff.); sogar Angestellte des Königs von Frankreich entführten Sänger von Rouen. — Bezüglich des kirchlichen Ansehens von Rouen sei auf das „Kirchenlexikon von Wetzer und Welte“, X. Band, Spalte 1325—1331 verwiesen (Freiburg, Herdersche Verlagsh. 1897), das allein 27 Synoden im Gebiete des Erzbistums Rouen verzeichnet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ganisten, François Josseline, und machte sich dabei mit den Verhältnissen und Gebräuchen der Kathedrale vertraut.

Trotzdem wurde wegen seines Improvisationstalentes vom Domkapitel am 12. April 1588 Titelouze als Organist gewählt, um so ehrenvoller für den Künstler als er Ausländer war und erst fünfundzwanzig Jahre zählte; einige Jahre später wurde ihm auch der Heimrechtsbrief geschenkt. Den Gipfel seiner Ehren erstieg Titelouze im Jahre 1610, als er zum Kanonikus erwählt wurde; sein Amt als Organist behielt er aber bis zu seinem Ableben, am 25. Oktober 1633, bei. Er war somit mehr als fünfundvierzig Jahre in Tätigkeit und eine Zierde des Domstiftes, nachdem er vorerst drei Jahre an der Kirche Saint-Jean amtiert hatte. Dieser lange Aufenthalt von fast einem halben Jahrhundert in Rouen wurde manchmal durch Reisen nach Paris, Poitiers, Amiens usw. unterbrochen, die er teils als Orgelexperte für Neu- und Umbauten, teils als ausübender Künstler, jedenfalls auch in Angelegenheiten der Drucklegung seiner Werke und behufs Meinungsaustausches in musikalischen Fragen bei Kunstfreunden usw. unternahm. Wir treffen ihn auch des öftern in Briefwechsel mit dem fruchtbaren Musikschriftsteller, dem Franziskaner P. Marin Mersenne, dem Titelouze manchen Einblick in sein Leben gewährt. Es wird sich Gelegenheit geben ab und zu auf diese Korrespondenz hinzuweisen. Auch mit dem fein- und universell-gebildeten Jacques Mauduit[1]) (1557—1627) war Titelouze gut bekannt; obwohl Mauduit kein Berufsmusiker war, genoß er doch großes Ansehen als Komponist und Lautenspieler. Von selbst gegeben erscheint seine Bekanntschaft mit Kanonikus Henri Frémart[2]) in Paris, der 1611—1625 als Domkapellmeister zu Rouen neben Titelouze wirkte. In der eben erwähnten Korrespondenz mit Mersenne werden noch andere Namen genannt, deren genaues Verhältnis zu Titelouze, da die Personen zu wenig gekennzeichnet sind, vorerst dahingestellt bleiben muß, z. B. ein gewisser Cornier, der als Vermittler von Nachrichten zwischen Titelouze und Mersenne auftritt. Ferner erwähnen wir La Barre, unter welchem Namen, da nichts beigefügt ist, Charles Henri, Pierre und Joseph La Barre de Chabanceau in Frage kommen, wahrscheinlich aber der letztere gemeint ist.

In seinen Briefen an P. Mersenne beklagt sich Titelouze in späteren Jahren des öftern über mangelnde Gesundheit, die seine geistigen Fähigkeiten lähme; um das Jahr 1622 wird ihm vollständige Ruhe vom Arzte vorgeschrieben. Selbst bei einer Orgelexpertise in Néville läßt sich der Meister in diesem Jahre ersetzen. Eine größere Krankheit warf ihn später auf das Krankenlager, wie aus einem Briefe Corniers an Mersenne zu entnehmen ist. Auch gegen 1628 scheint Titelouze wieder viel gelitten

[1]) Vergl. „Tribune de St. Gervais" VII, 97, 135 u. 171 von Michel Brenet.
[2]) Fétis zählt sieben 4—6st. Messen von Frémart auf — leider ohne Fundortangabe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zu haben; einem Landaufenthalt schreibt er die Wiederherstellung seiner früheren Gesundheit zu.

Im Jahre 1631 berichten die Kapitelregister wieder von zwei großen musikalischen Aufführungen. Eine fand gelegentlich der vom Erzbischof von Rouen vorgenommenen Konsekration der neuen Kirche im Jesuiten-Kollegium am Feste des hl. Ludwig statt. Bei dieser Gelegenheit hat das Domkapitel zugunsten unseres nun schon greisen Meisters eine seinerzeit sehr verstimmende Verordnung vom Jahre 1614 aufgehoben, durch welche es den Chorknaben der Domkirche verboten war, sich bei Festlichkeiten außerhalb des Domes zu beteiligen. Offenbar als Dank dafür veranstaltete Titelouze drei Monate später zur Feier des Cäcilienfestes eine zweite großartige Aufführung:[1]) vier Bühnen (théâtres) wurden im Schiff der Domkirche errichtet, „um die Musik wohlklingender und Instrumente und Singstimmen deutlicher zu machen."[2]) Diese Aufführungen, die Titelouze in früheren Jahren öfters und sehr wahrscheinlich auch als Komponist in Anspruch nahmen, genossen großes Ansehen. Doch scheint der bejahrte Meister seine physischen Kräfte dabei überschätzt zu haben. Am 21. Januar 1633 ersucht nämlich Titelouze das Domkapitel um Erhöhung seines Gehaltes, damit er eine jüngere Kraft auf der Orgel heranbilden könne — behufs Stellvertretung in seiner Abwesenheit. Das Domkapitel bewilligte ihm seine Forderung; aber schon am 25. Oktober segnete er das Zeitliche. Als Erben hatte er seinen Neffen, Blaise Bretel, Organist an St. Vincenz eingesetzt — mit Vorbehalt einiger Legate. Doch diesem scheint es an der entsprechenden Wertschätzung der jedenfalls bedeutenden Musiksammlung gefehlt zu haben: schon fünf Monate später, am 28. März 1634, verkaufte er dieselbe.

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit von der Persönlichkeit des

---

[1]) Die Organisten von Rouen bildeten eine Körperschaft, welche nach Langlois' obengenannter Schrift schon 1539 im Schiff der Kathedrale das Fest der hl. Cäcilia mit einer Aufführung feierten. Titelouze scheint sich bei diesen Produktionen in besonderer Weise beteiligt zu haben. Cornier schreibt in einem Briefe an Mersenne: „Pour ce que vous me demandez de musique, je ne congnay personne de ces messieurs qui composent a la Ste. Cécile, car Monsieur de Titelouze ne s'amuse plus à cela." Es handelt sich hier um die Zeit, während der langjährigen Krankheit unseres Meisters. Wir dürfen aus diesen Zeilen auf Titelouzes sonst hervorragende Beteiligung als Komponist schließen.

[2]) „... afin de rendre la musique plus harmonieuse et les voix et instruments plus intelligibles." Man vergleiche auch „Histoire de la Maîtrise de Rouen, par A. Collette et A. Bourdon," S. 78 (Rouen 1892). Beiden unermüdlichen Gelehrten verdankt die Musikgeschichte sehr wertvolles Material über die Domkapelle von Rouen und speziell über Titelouze; es wäre in diesen Zeilen ohne die Forschungen der Herren manche Lücke geblieben. Für den Fall der Fortsetzung unserer Studien über französische Orgelmeister werden wir des öfteren noch auf Publikationen genannter Herrn zurückkommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Meisters seinen zwei uns noch erhaltenen Orgelbüchern[1]) zu, die wir ihrer Zeitfolge gemäß näher beschreiben wollen. Der Titel des ersten lautet:

HYMNES DE L'EGLISE | povr tovcher svr l'orgve, | avec les fvgves et recherches[2]) | svr levr plain-chant. | par | J. TITELOVZE, | Chanoine et Organiste de l'Eglise de Roüen | A PARIS, | PAR PIERRE BALLARD,[3]) Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant | Rue S. Jean de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse. | 1623. | Auec Priuilége du Roy.

Format: Quer-Quart. Nur die Blätter sind numeriert. Der Typendruck ist so gut, daß man ihn bei flüchtigem Ansehen leicht als Stich taxieren könnte; J. B. Weckerlin hat im Katalog zur Konservatoriumsbibliothek — Paris ihn fälschlich auch als solchen bezeichnet. Fundorte in Paris (nach Eitner): Konservatorium, Bibl. National und Bibl. de St. Genéviève. In Aarau (Kantonalbibliothek) befindet sich ein defektes Exemplar, dem die letzten acht Blätter fehlen.

Die lange Vorrede zu diesem Werke verdient besondere Beachtung, weil der Verfasser hierin zu verschiedenen musikalischen Fragen Stellung nimmt. Deren wesentlichen Teile wurden, soweit in unseren Rahmen passend, im Urtext an geeigneten Stellen dieser Arbeit angeführt. Diese Zitate sollten, weil frisch aus der Quelle, nicht nur für den Musiker, sondern auch für den Philologen und überhaupt für jeden der französischen Sprache Kundigen Interesse haben. Unschwer ist der Text zu erfassen, wenn der Inhalt nach dem Klang und nicht nach der stellenweise recht eigenartigen Schreibweise beurteilt wird.

In diesem Werke bearbeitet Titelouze zwölf Hymnen und zwar solche, welche in den verschiedenen Diözesen am gebräuchlichsten sind und unter deren Melodien auch andere Hymnentexte nach dem Gebrauche der verschiedenen Kirchen gelegt werden können.[4]) Die Versetten sind ziemlich lang und füllen durchwegs zwei bis vier Quartseiten, während

---

[1]) Die Vokalkompositionen sind absichtlich hier ausgeschaltet worden.

[2]) Vor Jahren las ich irgendwo — ich suche diese Stelle umsonst — daß Titelouze eine Abhandlung über den Choral geschrieben habe. Offenbar beruht dieses auf ein Mißverständnis des Titels dieses Werkes („recherches sur leur plain-chant"); sowohl Seb. Brossard als J. J. Rousseau brauchen dieses Wort ebenfalls in der Bedeutung von Ricercari.

[3]) Die Familie Ballard hatte eine Art von Privileg im Notendruck und ist diese Firma durch mehr denn 200 Jahre zu verfolgen. Die Typendrucke dieser in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstehenden Firma zeichnen sich durch Klarheit aus und entbehren nicht der Schönheit. Leider pochten die Nachfolger, die das Privileg sich immer erneuern ließen, zu sehr auf diese Vorrechte, als daß innerhalb dieser langen Zeitepoche ein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen wäre. Der Drucker Pierre Ballard war der Sohn von Robert Ballard, des ersten der Ballard. Näheres über diese Firma s. u. a. Fétis „Bibliographie univ.", Eitner's Quellen-Lexikon I, 316—318; ferner „Die Musikdrucke mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrh." von A. Thürlings in der „Vierteljahrsschrift" VIII, S. 397.

[4]) „J'ay donc commencé par ces Hymnes qui sont les plus generales pour l'vsage de diuers Dioceses, afin d'accomoder vn chacun, y en ayant dont les chants peuuent

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die in dem gleich zu besprechenden Magnificat-Band enthaltenen, sich mit geringen Ausnahmen auf eine Quartseite beschränken. Da Titelouze stets zwei bis drei Thema des betreffenden Hymnus — teilweise nicht streng nach dem cantus firmus — und öfters noch kleinere freie Motive nacheinander verarbeitet, so ist das leicht begreiflich. Eine Ausnahme machen die Versetten, bei welchen die Hymnenmelodien in einer der Stimmen ganz auftreten. Die Steigerung in jeder letzten Hymnusstrophe kommt auch bei allen Schlufsversetten zum Ausdrucke: Engführung der Motive, bewegtere Tonfiguren etc. verleihen dem Aufbau des Tonsatzes stellenweise einen schönen Orgelglanz und setzen auch für die damalige Zeit eine ganz respektable Spielfertigkeit voraus. Dabei konnte ein gebildeter Organist je nach dem Fortschritt der liturgischen Handlung den Tonsatz früher oder später abbrechen und ihn zu einem abgerundeten Schlusse gestalten. Wie aber unten bei den Magnificats ausgeführt ist, scheint Titelouze die Kräfte der Mehrzahl der Organisten doch überschätzt zu haben, weshalb er bei letzterem Werke sich noch mehr herabliefs, um den Verhältnissen sich anzupassen.

Es mögen hier die Textanfänge in der von Titelouze gewählten Reihenfolge Platz finden.

1. „Ad cœnam" („Jam Christus astra" — Hymnus der Matutin des Pfingstfestes — und „Lucis creator"). Im I. Tone mit vier Versetten.[1])

2. „Veni creator spiritus" mit vier Versetten.

3. „Pange lingua" im III. Tone mit drei Versetten.

4. „Ut queant laxis" („Iste confessor") in der Leseart: „re ut re fa fa mi re mi re etc." mit drei Versetten. Bezüglich „Iste confessor" vergleiche man „Liber Antiphonarius ... juxta ritum monasticum ... O. S. B." (Solesmis 1891, S. 464); der Hymnus ist hier „in festis Duplicibus minoribus" vorgesehen.

5. „Ave maris stella" mit vier Versetten.

6. „Conditor alme siderum" („Creator alme siderum") mit drei Versetten.

7. „A solis ortus cardine", Hymnus in den Laudes von Weihnachten mit drei Versetten. Der Hymnus steht sowohl in dem römischen als

---

estre apliqués a diuers hymnes selon la coustume des Eglises. J'aduoue qu'il seroit a desirer qu'en deux ou trois de ces hymnes les Modes ou tons de l'Eglise y fussent mieux obserués, comme nous ferons en des ouurages libres, mais le plainchant reçeu de long temps en l'Eglise estant mon sujét, me contraint d'y conformer les fugues et contre-point." Letztere Stelle der Vorrede bezieht sich offenbar auf die eigenartige Handhabung der Tonarten, wie unten beim 10. Hymnus erwähnt wird.

[1]) Die Hymnentitel innerhalb den Klammern beziehen sich auf die jetzt üblichen Texte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auch im monastischen Antiphonale mit ganz geringen Abweichungen in der Melodie.

8. „Exsultet cœlum" („Jesu corona virginum" oder „Pater superni luminis"). Die eigenartige Wendung im 12. Takte des ersten Versettes ist als Reminiszenz der ursprünglichen Hymnenfassung (im VIII. Tone) zu deuten; drei Versetten.

9. „Annue Christi" mit zwei Versetten und einem „Amen" überschriebenen Nachspiel, in welchem die Oberstimme durch 55 Takte den Ton $\bar{\bar{e}}$ anhält. Ein Gegenstück findet sich im 4. Versett über „Ave maris stella" mit dem 41taktigen Orgelpunkt auf der Dominante. Der Hymnus befindet sich im heutigen Antiphonale nicht mehr.

10. „Sanctorum meritis" („Sacris solemniis") mit drei Versetten. Der Hymnus, der, wie die Melodiebildung es evident klarlegt, dem I. Tone angehört, schließt hier als wenn er dem III. angehören würde auf E. Dieser auch in der Beantwortung der Themen zum Ausdruck kommenden Vermischung der Modi wird weiter unten gedacht.

11. „Iste confessor" mit drei Versetten. Auch andere Hymnen sind im monastischen Antiphonale dieser, dem IV. Kirchentone angehörenden Melodie untergelegt. Vergl. in demselben S. 609 u. a.

12. „Urbs Jerusalem" mit drei Versetten; die Choralmelodie hat sich im Hymnus „O quot undis lacrimarum" erhalten, während der Text selbst nur im monastischen Antiphonale im „Commune Dedicationis Ecclesiæ" noch zu finden ist.

Das zweite Werk für Orgel betitelt sich:

LE | MAGNIFICAT, | ov | CANTIQVE DE LA VIERGE | povr tovcher svr l'orgve, | svivant les hvit tons | de l'Eglise | par | J. TITELOVZE, | Chanoine et Organiste de l'Eglise de Roüen | A PARIS, | Par PIERRE BALLARD, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant | Rue S. Jean de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse. | 1623. | Auec Priuilège du Roy.

Format: Querquart. Die Blätter sind wie bei den Hymnen numeriert; mit dem Titelblatt besteht das Werk aus 60 Blättern. Fundorte in Paris: Nationalbibliothek und Konservatorium. Der Katalog von J. B. Weckerlin erwähnt dieses Werk nicht und ich zitiere hier bloß nach Eitners Quellenlexikon. In teilweise defektem Zustande außerdem in der „Ständischen Landesbibliothek" zu Kassel; Karl Israels „Übersichtlicher Katalog der Musikalien" (Kassel, A. Freyschmidt, 1881) beschreibt das Werk in leicht mißzuverstehender Weise durch Wiedergabe der vier ersten Linien des Titels mit dem Zusatze: „Partition"; nicht einmal „pour toucher sur l'orgue" wurde beigefügt. Titelblatt, Blatt 2, 3 und besonders das 4. sind stark beschädigt.

Das Werk zerfällt in acht, den Kirchentönen entsprechende Abteilungen, von welcher jede aus sieben Versetten zusammengesetzt ist,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

statt sechs, weil auch der Psalm „Benedictus“ (Canticum Zachariæ) am Schlusse der Laudes in's Auge gefaßt ist.[1]) Beim bloßen Durchblättern dieses Werkes muß die Kürze der Versetten gegenüber jenen des Hymnenwerkes[2]) auffallen. Titelouze bemerkt auch in der Vorrede, daß sein Hymnenband zu schwer befunden wurde. Er habe dafür diese Stücke so leicht und den Tonsatz so eng als möglich gehalten.[3]) Wir sehen aus den Worten des Meisters selbst, wie die praktische Tendenz gerade in diesem Werke zur Durchführung kam. Die durch sie bedingte kürzere Form der einzelnen Stücke macht dieselben, mehr als es bei den Hymnenversetten der Fall ist, auch für unsere kirchliche Praxis verwendbar. Ganz vorzüglich klingen einzelne derselben, die in einfacherem Tonsatz gehalten und nur durch kleinere Motive belebt werden. Aus dieser Zeitepoche dürften kaum gefälligere und auch das moderne Ohr befriedigende Tonstücke gefunden werden.[4]) Auf Schritt und Tritt können wir in diesem Werke den Meister beobachten, der dem Organisten möglichst entgegenzukommen bestrebt ist. Die Kürzung der Versetten wird hier des öftern durch deren unverkennbare Zweiteilung, ab und zu noch durch Wechsel der Themata und des Taktes von 𝔈 und 𝔇 kenntlich gemacht; genannte Stelle der Vorrede erwähnt diese Möglichkeit ausdrücklich.

Über Herkunft und Anwendung der Magnificat-Zwischenspiele verweise ich auf meinen schon zitierten Erbach-Hasslerband. Interessant dürfte eine kurze Umschau über die Literatur dieser Gattung sein. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu machen, stelle ich hier außer Titelouzes Arbeiten folgende zusammen:

1. Attaignant, Pierre, „Magnificat sur les huit tons avec te deum laudamus et deux Preludes, le tout mys en tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions . . . 1530.“ Das Werk wird weiter unten noch kurz erwähnt werden. Attaignant ist bloß der Verleger, der die Sammlung veranstaltete.

2. Frescobaldi, Gir. hat in seinem zweiten Buche der Toccaten (Roma, 1627) den I., II. und VI. Ton bearbeitet.

3. Scheidt, Samuel, „Tabulatura nova“ (Hamburg, 1624) bearbeitet

---

[1]) „J'ay adjouté vn Second Deposuit potentes et parce qu'au Cantique Benedictus il y a sept vers pour l'Orgue: et le Magnificat n'en ayant que six, on y fera seruir celuy que l'on voudra“, sagt er in der Vorrede.

[2]) „On peut voir aussi que j'ay pressé les Fugues afin d'abreger les couplets, ceux qui les trouuerront trop longs, pourront au lieu de la cadence mediante pratiquer la finale: il y a mesme plusieurs vers qui ont des marques pour cét effet.“ (Vorrede.)

[3]) „Remarquez aussi qu'ayant sceu que les Hymnes ont esté trouuez trop difficiles pour ceux qui ont besoin d'estre enseignez (d'autant que c'est pour eux que j'ay fait ce volume,) je me suis abaissé tant que j'ay peu dans la facilité, et me suis forcé de joindre plus pres les parties, afin qu'elles puissent estre touchées auec moins de difficulté.“

[4]) Vergl. Nr. 22 und 29 meines zweiten Orgelbuches.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in dem für die Orgelliteratur sehr interessanten dritten Teile sowohl sämtliche acht gewöhnlichen Kirchentonarten, als auch den „Tonus peregrinus" (den IX. Ton). Eine gründliche Besprechung dieses hervorragenden Werkes findet man in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1891, S. 186 ff.

4. Fasolo, G. B., „Annuale" (Venetia, 1645). Die Versetten aller acht Töne sind recht kurz gehalten, wie auch die zwischen den Gesangsteilen der Messe. Der vielfach ganz vokale Tonsatz hebt sich gegenüber vielen Schlussversetten und freieren Orgelstücken im letzten Teile genannten Werkes sehr charakteristisch ab; eigenartig ist in letzteren Sätzen das Bestreben, dem Tonsatz möglichst instrumentalen Charakter zu verleihen.

5. Joh. Kasp. Kerl, „Modulatio organica super Magnificat octo Tonorum (Monach., 1686). Dieses Werk kennen zu lernen, war mir bis zur Stunde nicht möglich.

6. Buxtehude, Dietrich. Von diesem Meister sind zu verzeichnen ein „Magnificat I. Toni" (Spitta — Ausgabe II, S. 16—22), ein zweiunddreißig Takte füllendes Tonstück mit derselben Überschrift (Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspiels, II, S. 215) und drei „Magnificat IX. Toni" überschriebene Nummern im Manuskript.

7. Ahle, J. Rud. Von ihm besitze ich aus Grobes, nun verschollener Tabulatur ein Magnificat im V., und eines im IX. Tone (T. peregr.).

8. Kindermann, Joh. Eras. bearbeitet in seiner „Harmonia organica" (Nürnberg, 1665) eines im VIII. Ton; der vierte Vers enthält ein interessantes Echostück. Von

9. Pachelbel, Joh. haben die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (7. Jahrg., II. Halbband) 94 Kompositionen zumeist Fugen über das Magnificat veröffentlicht.

10. Speth, Joh. 's Wek „Ars Magna Consoni et Dissoni" (Augsburg, 1693) enthält eine vollständige Serie aller acht Töne. Fr. Commer hat sie bei F. E. C. Leuckart in Leipzig („Kompositionen für die Orgel aus dem 16., 17. und 18. Jahrh.", 6. Heft) veröffentlicht.

11. Lebègue, Nicolas widmet den Magnificats in seinem zweiten Orgelbuche (o. J.) ziemlich viel Raum. Für viele dürfte die doppelte Bearbeitung des sechsten Modus neu sein: die erste mit dem Schlusse auf F mit vorgezeichnetem b auf jedem System und anderseits mit dem jeweiligen Schluß auf G ohne Vorzeichnung („G Ré Sol ♮", wie Lebègue genannte Serie überschreibt) und zwar immer mit fis bei Ganzschlüssen.

12. Guilain. Von ihm kenne ich: „Pièces d'Orgve | pour | Le Magnificat | sur les huit Tons differens de l'Eglise | dediées | A Monsieur MARCHAND . . . . . 1706". Enthält jeweils eine Folge von sieben, teilweise längere und kürzere Orgelstücke in den vier ersten Kirchentönen. Ein zweiter Teil mit den übrigen Tonarten ist mir unbekannt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das „Quatuor" im III. Tone will durch vier verschiedene Klangfarben den Gang der einzelnen Stimmen zum Ausdruck bringen; der Tonsatz muß demnach auf drei Manualen und dem Pedale zur Ausführung kommen, was die Zuhilfnahme einer zweiten Person bedingt. Diese Spielweise wurde am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts vielfach angewendet. Die sich immer mehr steigernde Vorliebe zu Klangmischungen hat diese eigenartigen Versuche nicht aussterben lassen.

13. Dandrieu's „Premier Livre | de | Pièces d'Orgue | ..... Paris 1739" enthält sechs Versettenserien. Bei fehlenden Überschriften kann ich nur den 1., 2. und 3. Ton zweifellos feststellen: wir sind hier an der Epoche angelangt, in welcher die Herrschaft der alten Modi gebrochen und dafür unser Dur und Moll einsetzen.

14. An letzter Stelle sei noch einer reichen Serie handschriftlicher Versetten in deutscher Orgeltabulatur[1]) auf der Hof- und Staatsbibliothek in München Erwähnung getan, die historisch interessant, aber durch sehr ausgiebigen Gebrauch der Kolorierung für die Praxis nur zum allerkleinsten Teile herangezogen werden können. Der Autor ist nicht immer angegeben; einige tragen die Bezeichnung C. E. (Christian Erbach) und man wäre versucht eine Anzahl der anonymen Nummern, einer ähnlichen Schreibweise halber, ebenfalls Erbach zuzuschreiben, wüßten wir nicht, daß die Ricercari, Canzonen und Versetten, die wir teilweise in Erbachs eigener Handschrift besitzen, inhaltlich doch weit höher stehen als die genannten Versetten im Mss. Nr. 1581. Ob in diesen nicht doch Erbachs Kompositionen vorliegen, die nur später von fremder Hand koloriert worden sind, entzieht sich der Kontrolle. Bei Ordnung des Notenmaterials für den Erbachband hatte ich große Mühe, nur wenige, erträgliche Nummern dieser Gattung aus Mss. Nr. 1581 herauszufinden.

Es würde uns zuweit führen, wollten wir noch der Bearbeitungen einzelner Kirchentöne bei deutschen Kirchenliedern gedenken. Um sie nicht ganz zu übergehen, erwähne ich hier nur zwei Beispiele des Tonus peregrinus (IX. Ton): Joh. Seb. Bachs Choralvorspiel, „Meine Seel' erhebt den Herren" und das über denselben Text von Delphin Strungk (1601—1664) in Karl Straubes „Choralvorspiele alter Meister" (Ed. Peters Nr. 3048).

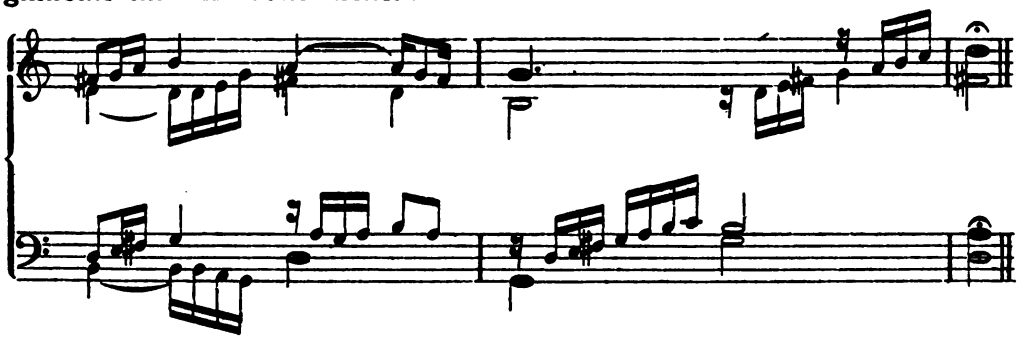
Neben den zwei genannten Orgelbüchern von Titelouze registriert sowohl Fétis als C. F. Becker (in seinen „Tonwerken des 16. und 17. Jahr-

[1]) Musikmanuskript N. 1581; vergl. „Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, beschrieben von Jul. Jos. Maier. München 1879." Dieser mit großer Sorgfalt gearbeitete Katalog des um die Musikwissenschaft hochverdienten früheren Konservators der musikalischen Abteilung daselbst, behandelt die Handschriften bis zum Ende des 17. Jahrhunderts und ist meines Wissens nicht fortgesetzt worden. Obengenannte Handschrift ist in diesem Verzeichnis unter Nr. 262 beschrieben und gehören die Tonstücke dem 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

hunderts", welche übrigens von den zwei Orgelbüchern keine Notiz nehmen) eine Missa quatuor vocum ad imitationem moduli: „In ecclesia". Parisiis, Rob. Ballard 1626. In Folio. — Die Rechnungen der Domkapelle von Rouen erwähnen, außer dieser Messe, noch eine weitere zu sechs und eine zu vier Stimmen, die vermutlich Manuskript geblieben sind, da kein Bibliograph derselben Erwähnung tut. Es war mir nicht möglich von diesen Vokalkompositionen einen Fundort zu ermitteln.

Wenn wir die Kompositionsweise[1]) unseres Meisters beleuchten, müssen wir vor allem die Flüssigkeit und den Wohlklang derselben hervorheben. Ursache derselben ist nicht in letzterer Linie eine meist sehr gute Stimmführung. Gerade hinsichtlich des Wohlklanges finden sich in seinen Werken Nummern, welche von seinen Zeitgenossen nur schwer erreicht oder gar übertroffen werden. Ja es fehlt auch nicht an Stellen, die nicht nur wohlklingen, sondern, man möchte sagen, fast modernen Anstrich verraten. Ich setze eine Stelle aus dem letzten Versett des Magnificats im VII. Tone hieher:



Das Bestreben, das wir bei Sweelink, Scheidt z. B. finden: die Motive auszugestalten und so ein ganzes Tonstück darauf zu bauen, tritt bei Titelouze mehr in den Hintergrund, weil die praktische Seite die künstlerische überwiegt; wir sehen, wie der Komponist den Anforderungen des katholischen Orgelspiels sich anzuschließen sucht. Die katholische Liturgie aber stellt an das Orgelspiel vielerlei und zum Teil große Anforderungen: der Organist hat der liturgischen Handlung stets auf das genaueste Folge zu leisten und die einzelnen Teile des Orgelspiels darnach kürzer oder länger zu gestalten. Es ist daher, abgesehen von den Vor- und Nachspielen, in wenigen Fällen möglich, ein größeres Tonstück vollständig zu geben — ohne Kürzungen oder Dehnungen des Tonsatzes. Der katholische Organist benötigt daher beim liturgischen Gottesdienste eine sehr große Anzahl von Orgelstücken verschiedener Dauer und oft

[1]) Das in der französischen Orgelliteratur besonders hervortretende Streben nach Registrierungseffekten kann erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts festgestellt werden; es wäre daher ein Irrtum, diese Eigenart schon auf die Orgelwerke von Titelouze zu übertragen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nur von wenigen Takten. Diese kleinen Zwischenspiele, wie wir sie in Gottlieb Muffats „Versetl", in J. K. F. Fischers „Blumenstrauß", im „Prototypon" und „Octitonium" von F. X. Murschhauser unter vielen andern treffen, bleiben nur zu oft unverstanden, weil man deren Zwecke außer Acht läßt. Zur Bewertung dieser eigenartigen Literatur, wie auch anderseits der so schwierigen Aufgabe des Organisten ist, neben gründlichem Studium der Tonkunst, auch eine genauere Kenntnis der Liturgie vonnöten, soll ein objektives Bild gewonnen werden.

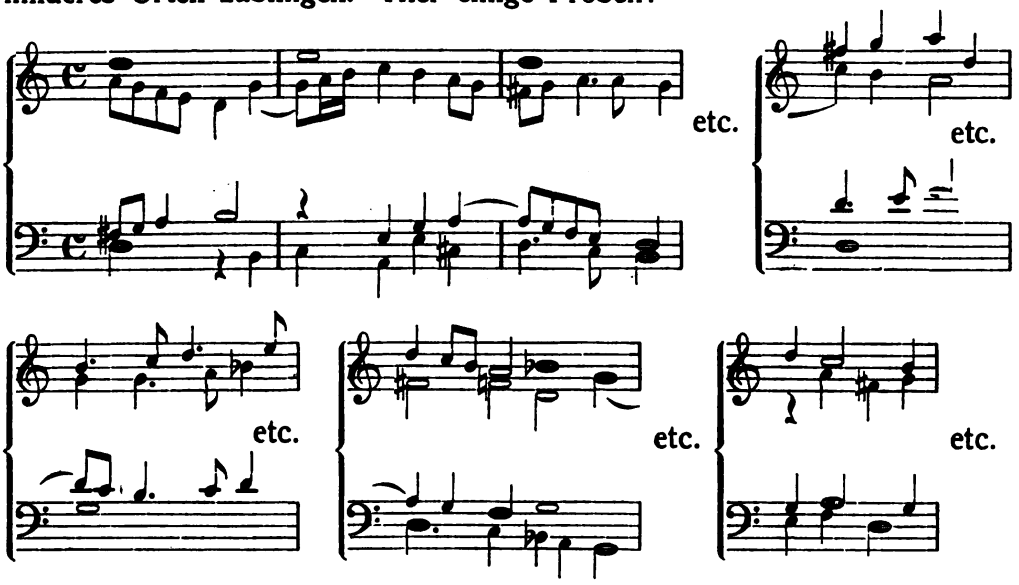
Auch zur Beurteilung des Tonsatzes mögen hier einige Anhaltspunkte Raum finden.

Die Beantwortung der Fugenthema geschieht nach den bekannten, alten Regeln, öfters auch in der Umkehrung; manchmal erlaubt sich Titelouze Freiheiten, je nachdem er es im Verlaufe des Tonsatzes dienlicher findet. Ein eigenartiger Fall ist die Bearbeitung des Hymnus „Sanctorum meritis"; wir haben schon oben die Vermischung, resp. den tonwidrigen Schluß auf dem III. Tone erwähnt, während der Hymnus unverkennbar dem I. Tone angehört. Diese Stilwidrigkeit geht nun auch den Versetten nach; während in den ersten Takten des ersten Versettes das Thema der dritten Stimme a $\bar{d}$ von der zweiten Stimme mit $\bar{d}$ $\bar{a}$ und ebenso im dritten Versett in der Umkehrung richtig beantwortet wird, beginnt im zweiten Versett die zweite Stimme mit den Anfangsnoten des Hymnus: $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{a}$, welche Töne von der dritten Stimme mit: a $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ real beantwortet wird (statt: a $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{d}$, wie die tonale Fassung es erheischt hätte und zwar nach der alten Fugenlehre: Tonika-Dominante als Dux hat Dominante-Tonika als Comes und umgekehrt).

Auch mit den anderen Künsten des damaligen Tonsatzes ist Titelouze wohlbewandert. So pflegt er auch den doppelten Kontrapunkt und bei drei Versetten des Hymnenwerkes finden wir den Cantus firmus mit einem Kanon verwoben. — Eine große Vorliebe der altfranzösischen Orgelkomponisten finden wir in Verlegung des Cantus firmus in die unterste Stimme. Auch Titelouze legt bei jedem ersten Versett eines neuen Hymnus den Choral in den Baß — ein Verfahren, das in Frankreich bis in die neuere Zeit gepflegt wurde. In anderen Versetten der vorliegenden Werke ist die Choralmelodie öfters der Oberstimme, der zweiten, der dritten oder auch den verschiedenen Stimmen in einem und demselben Versett zugeteilt (im dritten Versett zum „Pange lingua"). Wir sprachen schon von dem bemerkenswerten Wohlklange, der die Kompositionen unseres Meisters auszeichnet. Hier haben wir aber, um nicht einseitig zu erscheinen, noch zu erwähnen, daß dieselben doch auch andererseits an musikalischen Härten, namentlich Querständen und dergl. keinen Mangel leiden. Zieht man aber vergleichsweise die gleich-

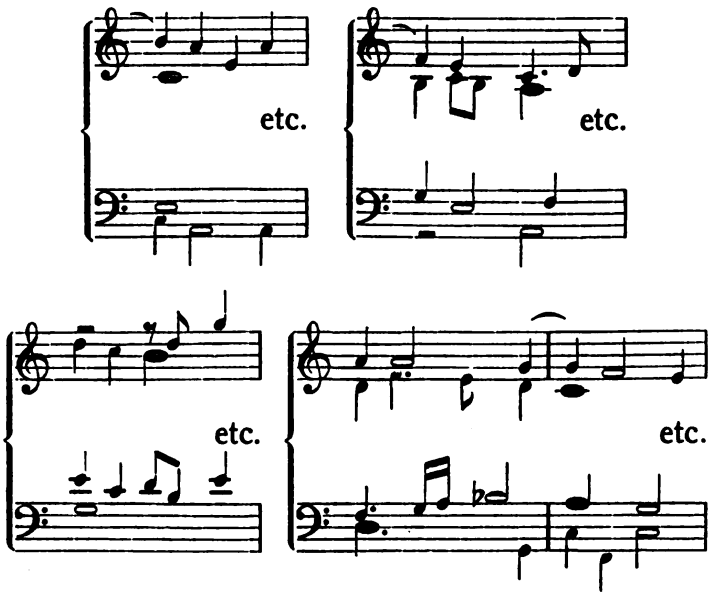
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zeitige Vokalmusik in Betracht, wird man gerne, da es mit derselben in diesem Punkte nicht besser bestellt war, auch dem Orgelmeister ein milderes Urteil zubilligen. Hier einige Proben:



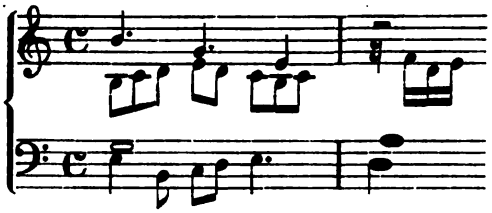
Es sei auch auf das untenstehende Beispiel im IV. Tone S. 51 hingewiesen.

Bezüglich des Tonsatzes mögen noch einige Stellen hier Raum finden.

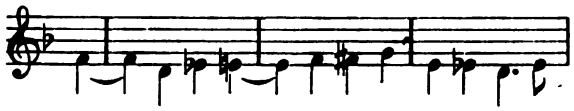


Schließlich sei noch einer rhythmisch eigenartigen Stelle aus dem dritten Versett zu dem Hymnus „A solis ortus" gedacht, der ich aber keine zweite an die Seite stellen kann; auch geübte Spieler können hier verblüfft werden.

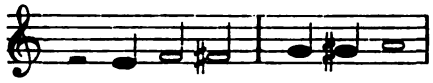
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Selbst chromatischer Stimmenfortschreitungen bedient sich Titelouze, wie bei folgenden, dem fünften Versett des zweiten Magnificat und dem fünften Versett des ersten Magnificat entnommenen Themata.



Oder im Magnificat des I. Tones:



Die Quarte chromatisch zu durchschreiten und diese Tonfolge als Thema zu verwerten, wie im letztangeführten Notenbeispiele, war im 17. Jahrhundert sehr beliebt. Es sei hier auf M. Seifferts „Geschichte der Klaviermusik", I, 79 und die Vorrede S. XXVII u. f. des in dieser Arbeit erwähnten Erbach-Hassler-Bandes der baier. Denkmäler verwiesen.

In der Handhabung der alten Tonarten ist Titelouze bald etwas strenger, sehr oft aber recht frei, ja freier als S. Scheidt im dritten Teil seiner „Tabulatura nova". Titelouze macht in der Vorrede zu seinem Hymnenwerk aus seiner freien Schreibweise für die Orgel als solche durchaus kein Hehl, bekennt aber auch anderseits, daß er strenger geschrieben hätte, wenn es sich um Gesangsstimmen gehandelt hätte.[1])

Wir gehen kurz auf die einzelnen Tonarten ein.

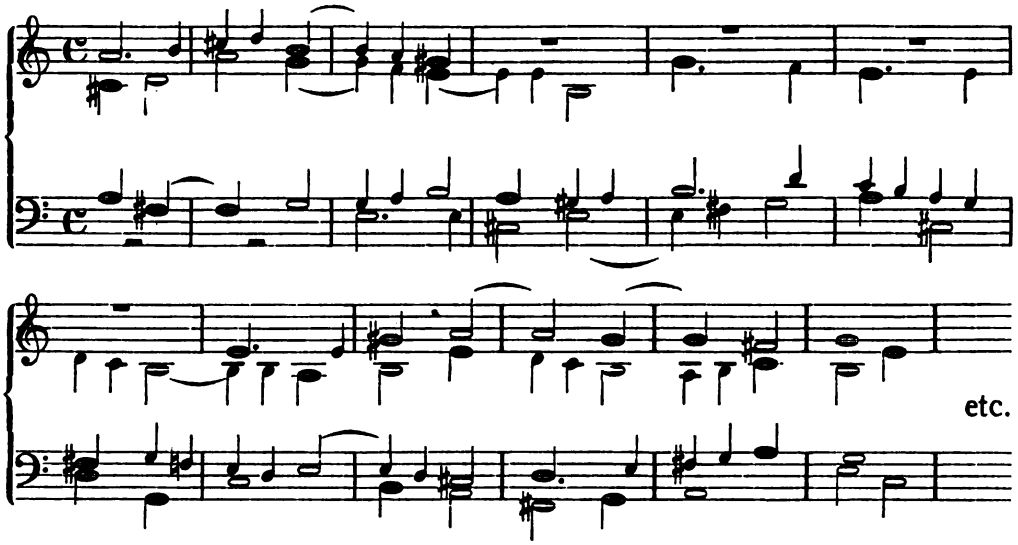
Der erste Ton ist durchwegs recht gut charakterisiert; selbstredend kommen cis und b, auch fis vor; ja selbst gis verschmäht Titelouze nicht, wenn auf der Dominante ein Ganzschluß gemacht wird. Eines der freiesten Nummern der Magnificat's bildet das durch das chromatische Thema eigen gefärbte fünfte Versett des I. Tones. Ein auffallendes, durch mehrere Takte ausgesponnenes Schwanken zwischen h und b (große und kleine Sexte) ist in dem bewegten Schlusse zum letzten Versett zum Hymnus „Ad cœnam" zu bemerken.

[1]) „Or d'autant que l'Orgue produit sans difficulté toute sorte d'intervalle tant naturels qu'accidentels, j'en ay employé en quelques endroits d'extraordinaires, (bons et suportables pourtant) afin de donner a cét instrument ce qui est de sa competence, de propres, et hors du commun, et mesme apliqué des diezes en des lieux ou je les obmettrois si c'estoit pour les voix a cause de raisons cy dessus données." (Vorrede zu den Hymnen.) — An Mersenne schreibt Titelouze im Jahre 1624: „Si j'étois ignorant des modes, j'aurrois oublié ce dont j'ay fait leçon il y a plus de 40 ans."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der zweite Ton ist in die Oberquart mit obligater b-Vorzeichnung transponiert. Der Komponist hält sich ziemlich an die Tonart, ohne aber das durch den Tritonus öfters gebotene es zu umgehen; auch von fis und cis wird Gebrauch gemacht. Bei dem durch die Transposition notwendigen Schluß auf G ist auch überall, wo die Terz auftritt, das b in h aufgelöst. Die Versetten dieser Tonart gehören zu den besten im Magnificatband.

Der dritte und vierte Ton sind durchwegs ziemlich streng gehalten, ohne aber von cis und fis Umgang zu nehmen; der Ton gis ist ja selbstverständlich. Eine der freiesten Stellen im vierten Ton möge hier ganz notengetreu Platz finden.



Der Schluß wird, wie bei S. Scheidt jeweils auf E gebildet, während S. A. Scherer, Guilain, N. Lebègue u. a. den dritten Ton auf A und nur den vierten auf E schließen.

Der fünfte Ton ist schon durch die vielsagende Vorzeichnung von b vor h charakterisiert; der Tonschluß ist immer auf F gebildet, nicht etwa auf A wie bei Scheidt und J. R. Ahle. Wir haben bei Titelouze unser modernes F-dur, wenn er auch ab und zu das b in h auflöst; offenbar wollte er es mit den Rigoristen in strenger Beobachtung der alten Modi nicht verderben. Andere Versetzungszeichen sind recht selten.

Ebenso ist der sechste Ton bei gleicher Vorzeichnung ganz unser F-dur. Andere Akzidentien sind, wenn auch spärlich, doch reicher vertreten, als beim fünften Tone: es, fis, cis neben h. Das reichere Gestaltungsvermögen dieser, unserem Dur fast vollständig gleichkommenden Tonart, läßt leicht auf andere und reichere Akzidentien verzichten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der siebente Ton kann beim ersten Blick leicht verwirren. Vorgezeichnet hat Titelouze nichts, trotzdem er den Tonsatz um eine Quarte tiefer transponiert, wie er in der Vorrede selbst sagt;[1]) daher jeweils der Schluß auf D. Ebenso versetzt G. B. Fasolo in seinem „Annuale" die Versetten im Magnificat siebenten Tones in die Unterquart — auch ohne Vorzeichnung. S. Scheidt hingegen transponiert in seiner „Tabulatura nova" (III. Teil) das Magnificat derselben Tonart nicht; bei der hohen Tonlage des Choralverses hat der Komponist vielleicht die Versetzung in eine tiefere Tonlage dem Organisten überlassen. — Ein merkwürdiges Beispiel bietet u. a. der Anfang des ersten Versettes im siebenten Magnificat: während der Ton fis in der Transposition leitereigen wäre, setzt Titelouze allein im zweiten Takte dreimal mit f ein, um im vierten Takte erstmals fis folgen zu lassen. An sehr reichen Akzidentien läßt es Titelouze auch nicht fehlen. Übrigens ist diese Tonart nach unseren jetzigen Begriffen am unsichersten von allen gekennzeichnet.

Ganz klar wirken dagegen die mehr im konservativen Geiste entworfenen Versetten im achten Tone, ohne es aber an fis, cis und b fehlen zu lassen.

Durch die damals noch nicht ausgestorbene Koloristenschreibart hat sich Titelouze nur in soweit beeinflussen lassen, als er bei Ganz- und Halbschlüssen durchwegs eine der Stimmen, statt in längeren Noten, in kleinere Notenwerte wiedergibt. Besonders in den Magnificats lassen sich sehr zahlreiche Stellen nachweisen, während in den Hymnen wenige Spuren sich zeigen. Trotzdem wäre es ein falscher Schluß, wenn geglaubt würde, Titelouze hätte zwischen dem ersten und zweiten Orgelwerke seine Spielweise wesentlich geändert. Die damaligen Organisten, wie auch die Sänger, haben besonders bei Schlüssen, wie auch bei längeren Noten mit Vorliebe kürzere Notenwerte in Anwendung gebracht. Es war dieses eine gewisse Lizenz, die der Spieler sich aneignete, bis endlich die Komponisten — offenbar um dem eingetretenen Wirrwarr zu steuern — diese Verzierungen durch Zeichen fixierten und gewöhnlich in der Vorrede erklärten, wie die „agréments" auszuführen seien. Daß dieses Kapitel bis auf den heutigen Tag eine recht schwierige Sache geblieben ist, beweisen u. a. das im letzten Jahre erschienene Werk von Adolf Beyschlag, „Die Ornamentik der Musik" (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908), dessen Besprechung durch Karl Ettler in der Zeitschrift der I. M. G. und besonders der gut orientierende Artikel von Hugo Leichtentritt in den Sammelbänden der I. M. G. 1909, S. 613—633.

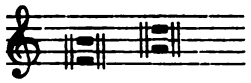
In einem Punkte unterscheidet sich Titelouze ganz wesentlich von seinen Zeitgenossen, speziell von Süddeutschland, indem er nur wenige

[1]) „Je l'ay transposé vne Quarte plus bas pour la commodité du Chœur." Vorrede zu dem Magnificatband.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und dazu nur äußerst geringe Ansätze von tokkatenartigen Schlüssen bietet.[1])

Die Notierungsweise beider Orgelbücher ist mit der unserer modernen Klavierliteratur identisch, mit dem Unterschied, daß dem oberen Notensystem der Sopran-, dem unteren der Baryton-Schlüssel vorgesetzt wird; je nach Lage des Tonsatzes treten auch folgende Schlüssel auf:

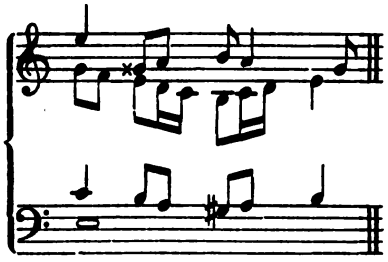


Obengenannten Baryton-Schlüssel traf ich auch bei späteren französischen Komponisten bis auf Louis Claude d'Aquin (1694—1772); letzterer Meister bedient sich schon unseres modernen Baßschlüssels. Wie ermüdend für das Auge war dagegen die italienische Tabulatur (oben 5—7, unten 7—8 Linien)! Unsere deutsche Orgeltabulatur kann hier als gut bekannt füglich übergangen werden. Merkwürdig ist nur das hartnäckige, lange Festhalten an dieser Notierungsweise gerade von Männern, welche anderseits warm für fortschrittliche Bestrebungen in der Musik eintraten; es sei hier nur der berühmte Andreas Werckmeister mit seinen „Paradoxal-Diskursen" (1707) erwähnt.

Der Verlängerungspunkt kann bei Titelouze nicht nur die Hälfte, sondern auch den vierten Teil der vorhergehenden Note vertreten, was jeweils aus den übrigen Notenwerten zu ermitteln ist. Diese Schreibart ist im 17. und noch im 18. Jahrhundert allgemein üblich gewesen. So z. B.

Im 4. Versett zum 1. Hymnus sogar:

Eigenartig in der Schreibweise Titelouzes ist auch der Gebrauch zweier gleichbedeutenden Formen des Kreuzes: sowohl ♯ als ×, die sogar in einem und demselben Takte vorkommen können, wovon hier bloß ein Beispiel:



Robert Eitner hat auch im Buxheimer Orgelbuch (München, Hof- und Staatsbibliothek) beide Zeichen vorgefunden, ohne daß er eine Erklärung hiefür finden konnte.

[1]) Ein überreiches Material von Tokkaten und ähnlichen Schlüssen bietet der in dieser Arbeit schon genannte Erbach-Haßler-Band.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ein Punkt der untenstehenden Widmung nebst Vorrede[1]) sei dahin verbessert, daß zwar am Anfang des 17. Jahrhunderts, zur Zeit von Titelouze, unseres Wissens kein Werk für Orgel erschienen ist. Dafür sei hier an die drei Sammlungen von Pierre Attaignant (1530, 1531 und eine ohne Druckjahr) erinnert, woraus A. G. Ritter in seinem obengenannten Werke „Zur Geschichte des Orgelspiels“ [2]) und R. Schlecht in seiner „Musikgeschichte“ [3]) Proben bieten.

Eine Lücke würden wir in unserer Biographie offen lassen, wenn wir hier nicht des Meisters Wirksamkeit als Orgelexperte gedächten, um so mehr, als diese ihn vielfach beschäftigte, nicht nur bei den zahlreichen Kirchen in Rouen selbst, sondern auch in anderen Städten Frankreichs, da er den Ruhm eines der tüchtigsten Organisten des Landes genoß. Seine vielen Erfahrungen einerseits und anderseits seine priesterliche Stellung stempelten ihn zu einem unparteiischen Richter. Sehr interessant für den Orgelhistoriker und Orgelspieler ist die Stelle der Vorrede zu den Hymnen, welche den Zustand, resp. Fortschritt des damaligen französischen Orgelbaues beschreibt und bislang noch nicht zum Vergleich mit dem Orgelbau anderer Länder herangezogen wurde. Man denke sich am Anfange des 17. Jahrhunderts zwei unabhängige Manuale und ein selbständiges Pedal mit 28—30 Tasten. Titelouze äußert sogar die Absicht, eine Abhandlung über die Fortschritte im Orgelbau zu schreiben; leider wurde dieser Plan, wie es scheint, nicht ausgeführt, indem kein Bibliograph einer derartigen Arbeit Erwähnung tut. Kaum ein zweiter Mann wäre bei einer so umfassenden Bildung zur Lösung dieser Aufgabe geeigneter gewesen als gerade Titelouze. Hier die betreffende Stelle: „Outre que nous luy auons encore augmenté sa perfection depuis quelques années, les faisant construire en plusieurs lieux de la France auec deux clauiers separés pour les mains, et vn clauier de pedales a l'vnisson des jeux de huict pieds, contenant vingt-huict ou trente tant feintes[4]) que marches, pour y toucher la Basse-contre a part, sans la toucher de la main, la Taille sur le second clauier, la Haute-contre et le Dessus sur le troisiesme: au moyen dequoy, se peuuent exprimer l'vnisson, la croisée

---

[1]) „ . . . un petit liure de Musique, tel pourtant que l'on n'en a point encore Imprimé en France de son espece“ (Widmung). — „Or ce qui m'a encore d'auantage incité de donner ce petit ouurage au public, a esté de voir des volumes de tabulature de toute sorte d'instruments imprimés en nostre France: et qu'il est hors de la souuenance des hommes qu'on en ait imprimé pour l'Orgue“ (Vorrede).

[2]) I, S. 57—59 und II, S. 75—77.

[3]) S. 106 und S. 374—379. — Vergl. auch Rob. Eitners Monatshefte II, 122 u. ff.

[4]) „On appelloit aussi feintes les touches chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches.“ Rousseau, Dictionnaire de musique. Ebenso auch Seb. Brossard in seinem musikalischen Wörterbuch. Wohlbekanntlich waren damals die Obertasten weiß.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des parties, et mile sortes de figures Musicales que l'on ne pourroit sans cela, dont nous esperons donner vn jour quelque traitté."[1])

Titelouze war zur Prüfung der großen Orgel der Domkirche von Amiens vom dortigen Kapitel berufen, die am 23. Juni 1623 stattfand. Dank der archivalischen Studien von Georges Durand[2]) („archiviste de la Somme") sind uns nicht nur die Namen derjenigen Musiker bekannt, die unserem Meister bei der Prüfung behilflich waren, sondern auch die vollständige Disposition und der genaue Orgelplan nebst Vertrag zwischen dem Domkapitel und dem Orgelbauer Le Pescheur aus Paris. Weitere Mitglieder der Prüfungskommission waren Jean de Bournonville, eines der besten französischen Komponisten seiner Zeit, Ant. Chapelain, Organist der Kirche selbst, Henri Frémart, damals noch Domkapellmeister von Rouen — wie schon oben erwähnt — und Paul Maillard, Orgelbaumeister aus Paris — als Vertrauensmann des Orgelbauers Le Pescheur. Man sieht, wie ernst die Prüfung genommen wurde. — Interessant ist die Vorschrift des Vertrages, es müsse der Umguß der alten Zinnpfeifen und des nach jetzigen Ansichten übrigens sehr schlechten Orgelmetalles (1 Teil Zinn und 2 Teile Blei) vor einer vom Kapitel erwählten Kommission stattfinden; ebenso mußten diese Herrn die Arbeit des Pfeifenwerkes in den dem Kapitel gehörenden Räumen überwachen. — Doch wir wollen auch die Disposition des Werkes mitteilen:

Grand orgue: 1. Montre de 16 pieds. — 2. Bourdon de 16 p. — 3. Jeu ouvert de 8 p. — 4. Bourdon de 8 p. — 5. Prestant de 4 p. — 6. Doublette de 2 p. — 7. Fourniture de 4 p., 5 rangs. — 8. Fourniture de 2 p., 5 rangs. — 9. Cymbale, 4 rangs. — 10. Flûte de 4 p. — 11. Nasard ouvert, 2 rangs. — 12. Flageolet de 1 p. — 13. Tierce. — 14. Trompette de 8 p. — 15. Clairon de 4 p. — 16. Cornet, 6 rangs.

Positif: 1. Montre de 4 p. — 2. Bourdon de 8 p. — 3. Doublette de 2 p. — 4. Fourniture, 3 rangs. — 5. Cymbale, 3 rangs. — 6. Voix humaine de 8 p.

Pédale: 1. Jeu ouvert de 8 p. — 2. Trompette de 8 p.

Accouplement des claviers. — Tremblant. — Rossignol.

Übrigens ist uns auch eine verbürgterweise von Titelouze besorgte Disposition für die Kirche St. Godard in Rouen selbst erhalten; die frühere wurde durch die Kalvinisten 1562 zerstört. Man gestatte mir, auch diese interessante Disposition folgen zu lassen, weil sie doch geeignet ist einiges Licht in die damalige Registrierung zu werfen. Das Werk enthält folgende Register:

[1]) Welch' armselige Orgeln hatte man vielfach in Süddeutschland bis ins 19. Jahrhundert — ja sogar in großen Kirchen!

[2]) „Les Orgues de la Cathédrale d'Amiens." Paris 1903.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Grand orgue (48 notes — ut à ut). 1. Montre de 16 pieds. — 2. Bourdon de 8 p. — 3. Prestant de 4 p. — 4. Doublette de 2 p. — 5. Flûte de 4 p. — 6. Petite flûte de 2 p. — 7. Sifflet d'un pied. — 8. Quinte flûte (nasard). — 9. Petite quinte $1^1/_2$ p. — 10. Fourniture à 4 rangs avec reprises d'octave en octave. — 11. Cymbale à 3 rangs avec reprise de quarte en quarte. — 12. Cornet à 5 rangs prenant au milieu du clavier et se poursuivant jusqu'au haut. — 13. Trompette de 8 p. — 14. Clairon de 4 p. — 15. Régale pour servir de voix humaine. — Tremblant, Rossignol et Tambour.

Positiv (48 notes). — 1. Montre de 8 p. — 2. Prestant de 4 p. — 3. Doublette de 2 p. — 4. Fourniture à 3 rangs avec reprises d'octave en octave. — 5. Cymbale à 2 rangs avec reprises d'octave en octave. — 6. Quinte flûte pour servir de nasard; 3 p. — 7. Cromhorne de 8 p.

Pédale (28 notes — ut à fa). — 1. Bourdon de 8 p. — 2. Flûte de 4 p. — 3. Trompette de 8 p.

Accouplement („mouvement") du Positif au Grand-Orgue.

Prinzipal 16' und Bourdon 16' auf dem I. Manual der ersten Orgel neben zwei 8' des Pedales ist, mit den Augen unserer Zeit betrachtet, recht eigenartig. Offenbar wurde dem Pedale öfters eine, von unserer Kunstübung abweichende Rolle zugewiesen; so z. B. zur Heraushebung einer Tenorstimme (Taille), während die eigentliche Unterstimme in diesem Falle dem Manuale zugeteilt wurde.

Einiges über Titelouzes Wertschätzung bei der Mit- und Nachwelt sei hier noch nachgetragen. Wir haben schon sein großes Ansehen bei seinen Zeitgenossen sowohl als Komponist und Organist, als auch als Sachverständiger bei Orgelbauten kennen gelernt. Die Akten in der erwähnten Orgelangelegenheit von Saint Godard bezeichnen ihn als einen der tüchtigsten Organisten Frankreichs („l'un des plus habiles organistes de France)." Mehr als fünfzig Jahre nach dessen Tod finden wir in der Vorrede von Nicolas Gigaults „Livre de mvsiqve povr l'Orgve" (Paris, 1685) die kurze Notiz: „. . . les vers sont fuguez a la maniere de feu Monsieur Titelouze." Noch Seb. de Brossard erwähnt kurz Titelouzes Namen auf S. 360 seines „Dictionnaire" (Amsterdamer Ausgabe).

Ortigue hingegen gedenkt in seinem „Dictionnaire de plain-chant et de musique religieuse" (Paris, 1860) der Orgelwerke als „très-remarquables" (Spalte 1079); durch die fälschliche Verlegung von Titelouze Wirken um etwa drei Dezennien wird dessen historisches Bild verschoben und in den Hintergrund gerückt; dafür weiß Ortigue das alte Steckenpferd der französischen Musikschriftsteller zu reiten und um so mehr von der Dynastie Couperin zu berichten. — Alb. Lavignac erwähnt in seinem verbreiteten Werke „La musique et les musiciens" (IV. ed., Paris 1897)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Titelouze nicht einmal, dafür aber „Couperin den Großen" und die Hauptkomponisten der Orgel von Deutschland; von dem älteren französischen Orgelmeister verrät der Verfasser nichts. — H. V. Couwenbergh hat in seinem verdienten Werke „L'orgue ancien et moderne" (Lierre: o. J. — circa 1888) eine kurze Übersicht über die Geschichte des Orgelspiels, die besonders gut in den neueren Meistern Belgiens und Frankreichs orientiert. In der älteren Literatur lehnt sich Couwenbergh mit Recht an A. G. Ritters „Zur Geschichte des Orgelspiels" an. Was denkt sich aber der Leser von folgender Stelle des Buches „Louis Claude Daquin, Fouquet, Claude Balbâtre, Chambonnières, J. B. Rameau, Calvière, Nicolas le Bègue, J. Titelouze furent les principaux organistes qui héritèrent de la renommée des Couperin et Marchand et contribuèrent pour une grande part à conserver en France toute la noble grandeur du véritable style d'orgue" (S. 332). — Mit Leichtigkeit könnte diese Blütenlese erweitert werden.

Die „Biographie universelle" von Fétis hat sicherlich das Verdienst, den Namen Titelouze dem größeren Publikum wieder bekannt gemacht zu haben. Leider enthalten die dem Meister gewidmeten Zeilen vielerlei Irrtümer; so z. B. erwähnt er das Fehlen der Druckjahre und man wäre versucht anzunehmen, daß die zwei Orgelbücher ihm nicht zu Gesicht gekommen seien. Anderseits setzt die dort behauptete Analogie zwischen der Schreibart Titelouze und der Frobergers doch wenigstens eine flüchtige Kenntnis der Orgelbücher voraus. Trotz längeren Studiums kann ich freilich keine nennenswerte Ähnlichkeit in der Schreibart beider Komponisten finden.

Fétis erwähnt ferner als Schüler unseres Meisters Nicolas Gigault und André Raison. Nach den neuesten Forschungen von A. Pirro[1]) kann das Geburtsjahr von Gigault vor 1624 oder 1623 nicht gesetzt werden. Im günstigsten Falle war also Gigault beim Tode Titelouzes (1633) zehn Jahre alt. Überdies kann nicht leicht angenommen werden, daß der ohnehin sehr beschäftigte und schon recht alternde Meister sich damals noch mit dem elementaren Unterricht befaßt habe. Am wenigsten kann von einem geistigen Erbe in diesem Knabenalter die Rede sein.

Ähnlich wird es sich mit der Schülerschaft von A. Raison verhalten, über welchen äußerst wenig bislang bekannt ist; sein Geburtsjahr wird aber eher später als das von Gigault zu setzen sein;[2]) in der Widmung von Raisons erstem Orgelbuch[3]) gibt er zudem als Jugendaufenthalt das Seminar von Nanterre an. Es ist nicht anzunehmen, daß

[1]) Vergl. „La Revue musicale" 1903, S. 302.

[2]) Sein Todesjahr verlegt A. Pirro zwischen 1714—1720. (Vorrede zum Raisonbande der „Archives des maîtres de l'orgue".)

[3]) „C'est dans vostre .... Seminaire de Nanterre, ou j'ay passé les premieres années de ma vie."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Raison es verschwiegen hätte, wenn er sich einen Schüler des berühmten Meisters hätte nennen können.

Bis vor wenigen Jahren waren die Werke Titelouzes ganz verschollen und sein Name fast unbekannt. Alex. Guilmant hat erstmals in seinem „Concert historique" (Paris 1890) ein Versett über den Hymnus „Exultet cœlum" ediert; 1893 folgten neun Nummern in meinem zweiten Orgelbuche. Daß er in Deutschland so völlig vergessen wurde, war bei den schon geschilderten französischen Bibliothekverhältnissen leicht erklärlich. Sowohl die Lexika, Werke über Musikgeschichte, Sammelwerke etc. in Deutschland erwähnen Titelouze nicht oder nur kurz. J. G. Walther, J. N. Forkel, A. Gathy, G. Schilling, F. S. Gaßner, C. F. Becker, A. W. Ambros, R. Schlecht, A. v. Dommer, U. Kornmüller, A. Proßniz Kothe-Procházka unter vielen andern kennen Titelouze nicht. Dafür wird er von E. G. Gerber (nach Mersenne) im alten Lexikon kurz erwähnt. Mendel-Reißmann übersetzte auszugsweise nicht ganz richtig aus Fétis „Biographie universelle des musiciens", wie aus der vorliegenden Arbeit ersichtlich ist. Seit der fünften Auflage ist er auch in H. Riemanns Lexikon vertreten. A. G. Ritter konnte keines der beiden Orgelwerke auffinden, nennt aber doch den Namen in seinem Werke „Zur Geschichte des Orgelspieles". Rob. Eitner veröffentlichte alles Wesentliche im „Quellenlexikon". Dem verdienten Forscher zu diesem Zwecke meine Kopien zur Verfügung zu stellen, habe ich mir zur besonderen Ehre gerechnet.

Einen recht charakteristischen Zug der Zeit unseres Meisters bilden die jeweils zwischen der Vorrede und den Kompositionen eingefügten Lobgedichte[1]) auf den Komponisten. Mit Rücksicht auf den beschränkten Raum folge hier nur der Schluß eines Anagramms, dessen große Buchstaben den Namen unseres Meisters wiedergeben:

„. . . . . .
„Et puis d'un beau soucy qui regne en ta poitrine,
Pour empreindre en nos cœurs ta musique divine,
Les liant aux doux sons: T'EZ A TON IEU LIÉ."

[1]) Diese Gedichte bieten weder biographisches noch musikästhetisches Material; J. B. Weckerlin charakterisiert sie in seinem Katalog der Konservatoriumsbibliothek von Paris als: „assez mauvais vers". Trotzdem vermisse ich deren Aufnahme in der Guilmant-Edition zur Vervollständigung des Bildes; zudem waren unter diesen Gelegenheitsdichtern auch solche von gutem Klange wie z. B. Saint-Amant, der auch im Hymnenwerke unseres Meisters an erster Stelle steht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Surgit in hac die

Liturgisch-musikalische Studie zur Auferstehungsfeier in Böhmen

von **D. Orel—Prag**[1])

In Böhmen wird gegenwärtig die Auferstehung des Herrn am Karsamstag abends gefeiert. Christus ist von den Toten beim Morgengrauen des ersten, dem Samstage folgenden Tages auferstanden,[2]) aber die Feier selbst erscheint aus Zweckmäßigkeitsgründen von Sonntag früh auf Samstag abends verlegt.

Nach dem „Manuale rituum“[3]) unter dem Titel „Ordo elevandi Ss. Corpus Christi e sepulchro vespere sabbati“ pag. 284. kniet der Zelebrant mit Assistenz beim Heiligen Grabe nieder und der Klerus oder der Sängerchor rezitieren lateinisch den 56. Psalm *„Miserere mei Deus“*. Der Zelebrant singt hierauf, wie beim Begräbnis Erwachsener, das *„Pater noster“* und fügt die Oration: *„Deus, qui hanc“* an. Nach der Incensation des Sanktissimum empfängt er vom Diakon das Ostensorium (Monstranz) und intoniert das Lied: *„Vstalť jest této chvíle“* (Christus ist erstanden), welches vom Chore fortgesetzt wird. Der Priester schreitet hierauf mit dem Allerheiligsten, begleitet von den Gläubigen, in feierlicher Prozession zum Hauptaltar. Dort stellt er die Monstranz auf den Altar, singt den Versikel *„Surrexit Dominus“*, fügt die Oration *„Deus, qui nos“* tono feriali simplici mit der großen Klausel an und intoniert den Hymnus „Te Deum laudamus“, der vom Chore zu Ende gesungen wird. Es folgt die Antiphon *„Regina cœli“* und der heilige Segen, dem das übliche *„Pange lingua“* vorangeht.

Das Lied „Vstalt' jest této chvíle“ („Christus ist erstanden“) erscheint nach dem gegenwärtig gültigen Manuale fälschlich als integrierender, liturgischer Bestandteil der Auferstehungsfeierlichkeit.

Ich sage fälschlich, da die geltenden (liturgischen) Vorschriften den Gebrauch einer lebenden Sprache bei den liturgischen Handlungen verbieten und der Priester überhaupt keinen Gesang anstimmen darf, wenn er die Monstranz oder das Ziborium mit dem Allerheiligsten in den Händen

---

[1]) Übersetzt von **Prof. Emil Bezecný—Prag**

[2]) Matth. 28, 1.

[3]) Manuale rituum in cura animarum sæpius occurrentium e rituali Romano et collectione rituum particularium a clero provinciæ Pragensis et benigna s. Sedis Apostolicæ retinendorum excerptum, cui accedunt breves allocutiones et preces bohemicæ. Mandante et approbante reverendissimo archiepiscopali Consistorio Pragensi. Pragæ 1907 (V. Kotrba). Im Prager Konsistorialarchiv ist keine Approbation von diesem Manuale aus 1907 eingeschrieben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

hält. Es ist daher nicht korrekt, wenn der Priester, die Monstranz mit dem Leibe des Herrn in der Hand, das *„Vstalť jest této chvíle"* anstimmt.

Die Auferstehungsfeier setzt das Heilige Grab oder wenigstens ein Sanktuarium bei einem Altar in einer Seitenkapelle voraus. Nicht alle Ritualbücher und Agenden sprechen aber vom Heiligen Grabe und wo sie dasselbe kennen, enthalten sie für die Feier desselben von einander abweichende liturgische Vorschriften. Die älteren Ritualbücher erwähnen das Lied „Vstalť jest" überhaupt nicht; erst die Agenden neueren Datums erlauben den Gesang desselben bei der Auferstehungsfeier, stimmen aber indessen in Detail-Rubriken miteinander nicht überein. Die älteren Ritualbücher und Agenden lassen sich, soweit es sich um Vorschriften in bezug auf die Auferstehungsfeier handelt, in drei Gruppen scheiden.

a) Die erste Gruppe kennt das Heilige Grab überhaupt nicht, daher weder den Besuch desselben noch die Auferstehungsfeier. Hieher gehört vor allem die lateinische Agende des Prager Bischofes Thobias (Tobiáš) (1278—96) aus dem Jahre 1294.[1]) Es ist das älteste Buch böhmischen Ursprungs, welches ausschließlich Ritualvorschriften extra Missam enthält. Eine Rubrik, betreffend die Prozession am Karsamstag findet sich in demselben nicht; für den Ostersonntag enthält es zwar Gesänge „ad processionem", aber nicht zum Heiligen Grabe. Es handelt sich dort um die Prozession durch die Kirche nach der Antiphone „Vidi aquam", worauf die heilige Messe gefeiert wird. Aus dieser Prozession hat sich die „Aspersio" des Volkes mit Weihwasser entwickelt, eine Feier, welcher vom Ostersonntag bis zum Pfingstsonntag die Antiphone „Vidi aquam" vorangeht. — Indessen stimmen die Gesänge und Gebete „ad aspersionem et ad processionem die sancto" nach der Agende des Bischofes Thobias stellenweise mit den Zeremonien bei der Prozession zum Heiligen Grabe, wie sie uns in neueren Ritualbüchern begegnen, mit den Ostergesängen der Utraquisten überein; nur ist dort der unterlegte liturgische Text ins Böhmische übersetzt.

Aus diesem Grunde ist es notwendig, wenigstens jene Teile, die sich später bei der Auferstehung wiederholen, wörtlich anzuführen; die anderen, bei denen dies nicht der Fall ist, nur auszugsweise.

Seite 203. Ad aspersionem: *„Vidi aquam"*. Die Melodie stimmt bis auf kleine Abweichungen mit der heutigen überein.

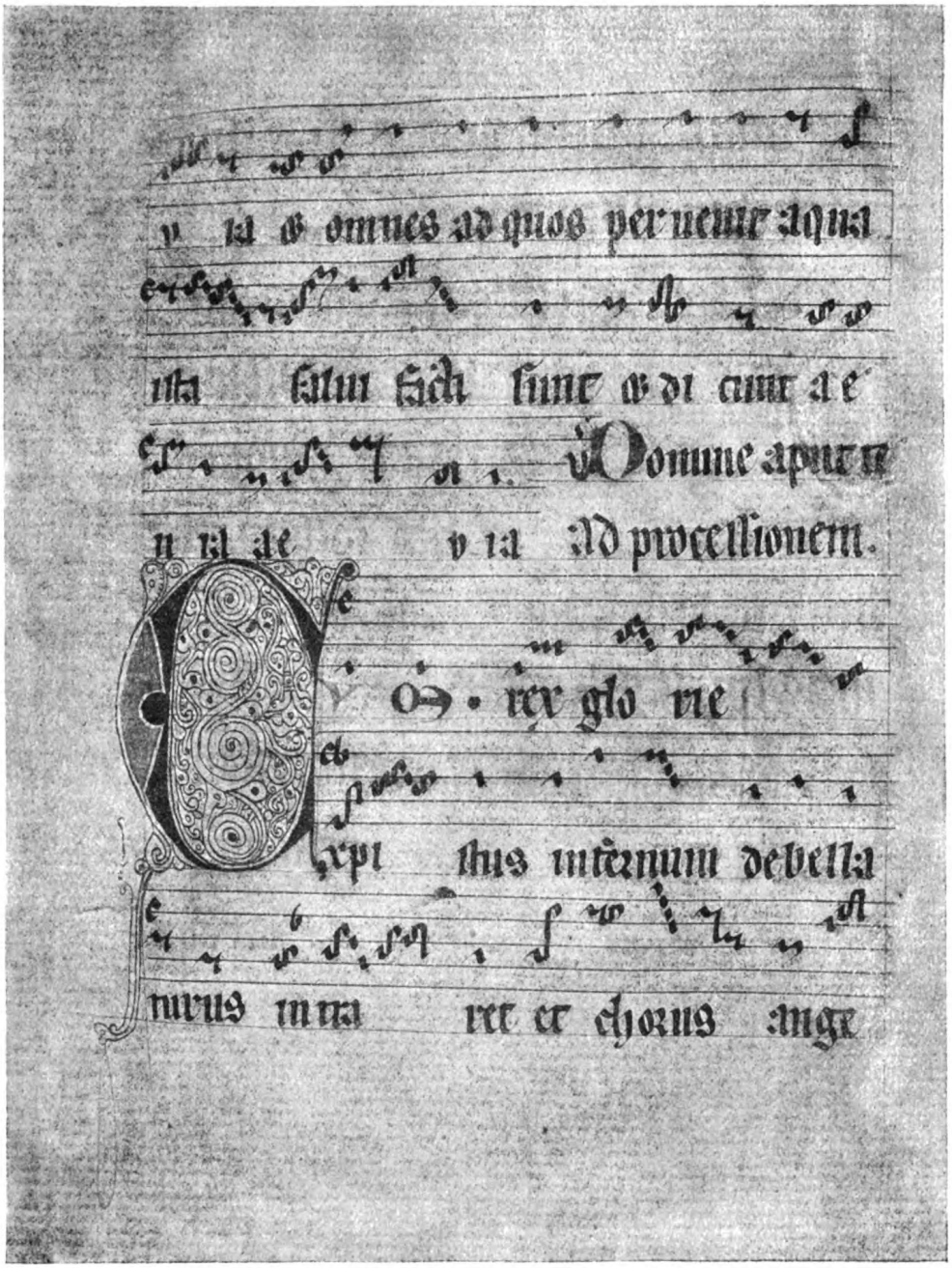
℣. *Domine apud te . . .*

Seite 204. Ad processionem. *Cum rex gloriae*[2])

[1]) Handschrift in der Kapitel-Bibliothek Prag IV. sign. P/3 mit der Inschrift: „Anno Domini millesimo ducentesimo XC° IIII° Dominus Thobias episcopus pragensis vicesimus quintus istum librum agende contulit ecclesie pragensi." Die Noten sind wie im Troparium aus 1235, d. h. „pedes muscarum", aber auf 5 Linien.

[2]) Gleich, wie im Obsequiale von 1496 und 1585 bis zu den Worten „in tormentis alleluia." Dieselben Worte hat auch das Missale von 1472 (Kap. Bibliothek,

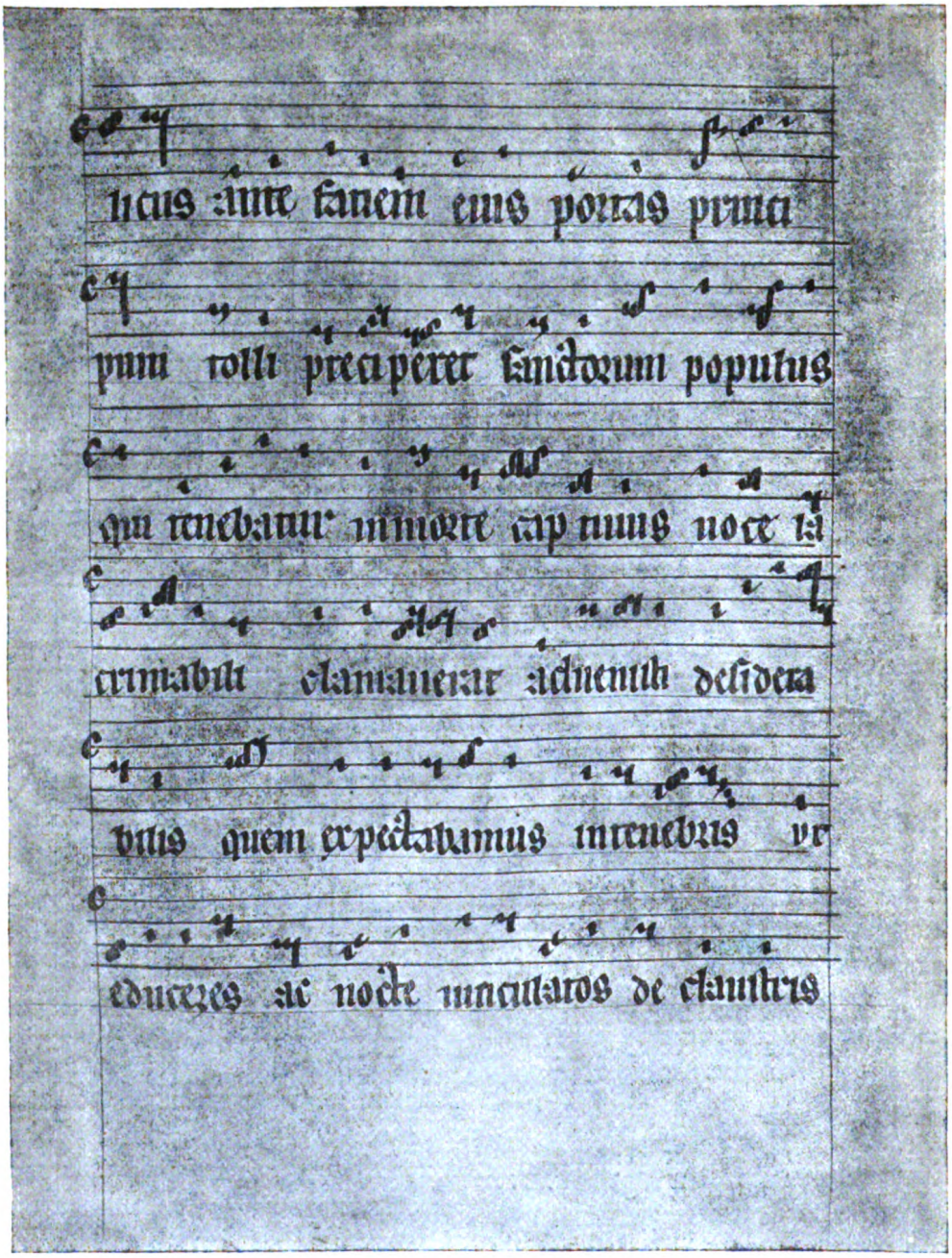
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Faksimile aus der Thobias-Agende S. 204.

Handschrift $P/_4$), in welchem darnach folgt: „Et fit processio ad monasterium sancti Georgii. Ibi in statione incipit praelatus: Surrexit enim . . .“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Faksimile aus der Thobias-Agende S. 205.

Seite 206. Trophus (zum vorangehenden „Cum rex gloriæ"): Triumphat dei filius de hoste superbissimo resurgens a morte delens eam sua. ℣. Latronem sero flebilem coniunctum beatissimus perduxit ad regna, quo iturus erat. ℣. Petrum cum reliquis visitavit. Omnes incredulos revocavit semper voce pia.

Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In stacione.[1]) *Surrexit* . . .

S. 209. Oratio. *Deus, qui nos resurrectionis dominicæ* . . .

Oratio.[2]) *Deus, qui renatis aqua et spiritu sancto* . . .

In reditu. ℣. *Salve festa dies toto venerabilis* . . . (Mit einer Melodie)

Postea redeunt ad chorum et ibidem missa agitur ordine suo.

Weder im XIV. noch im XV. Jahrh. haben einzelne Missalien[3]) Rubriken für den Besuch des Heiligen Grabes und schreiben nur die Prozession „ad aspersionem" und die Gesänge nach dem „Vidi aquam" vor, geradeso wie die Agende des Bischofs Thobias. Gewöhnlich fehlt der Trophus „Triumphat" und die heilige Handlung erscheint abgekürzt.

Die offiziellen römischen Ritualbücher kennen weder das Heilige Grab noch die Auferstehungsfeier und natürlich auch nicht das Lied „Vstalť jest". Das erste offizielle, für die ganze Kirche empfohlene Ritual ist aus dem Jahre 1614: Rituale Romanum Pauli V. Pont. Max. iussu editum. Spätere Ausgaben folgten 1625 in Antwerpen, 1636[4]) mit hinzugefügter Formel „pro benedicendis agris", 1642 unter dem Titel: Rituale Romanum Pragense iussu et authoritate archiep. Ernesti Adalberti[5]), weiter 1898 (editio sexta post typicam) und 1872 erschien: Collectio rituum particularium a clero provinciae Pragensis ex benigna s. Sedis Apostolicae retinendorum . . . in processionibus. (Editio in usum cleri provinciæ Pragensis approbata ex mandato Curiæ Archiepiscopalis); doch weder hier, noch in den vorhergehenden Ausgaben finden wir eine Erwähnung der Auferstehungsfeier.

b) In zweiter Reihe stehen die Agenden privater Autoren ohne offiziellen Charakter. Nach Provinzialgewohnheit setzen sie das Heilige Grab (sepulchrum), die Übertragung des Allerheiligsten vom Hauptaltar ins Heilige Grab am Karfreitag und die Prozession vom Heiligen Grabe mit dem Sanktissimum zum Hauptaltar nachts oder abends am Karsamstag voraus.

So wird das Begräbnis des Herrn und seine feierliche Auferstehung dramatisch dargestellt. Diese Prozession am Karsamstage abends oder früh am Ostersonntage mit dem Allerheiligsten — das ist unsere gegenwärtige Auferstehungsfeier.

---

[1]) Von da wieder in Hdsch. $P/_4$.

[2]) Diese Oration fehlt in $P/_4$ und gleich nach der ersten Oration ist die Rubrik „In reditu ympnus: Salve festa dies".

[3]) Zum Beispiel ein Missale aus XIV. Jahrh. (Prag IV. Bibl. Strahov. D. f. I. 8.) mit Neumenschrift auf 4 Liniensystem, wo für F-Schl. die Linie rot ist. Auch siehe das schon früher zitierte Missale von 1472, Prag IV. Kapitel Bibl. $P/_4$!

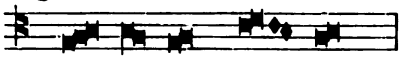
[4]) Prag, Bibl. Strahov sign. A. Ch. X. 10.

[5]) Ernestus II., Comes ab Harrach (1623—1667), Kardinal.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die Zeremonien bei derselben Prozession sind im „Liber sacerdotalis“ [1]) des venetianischen Dominikanermönches Albert Castellani beschrieben. Trotz päpstlicher Approbation besitzt dieses Buch keinen offiziellen Charakter. Nach demselben findet die Prozession zum Heiligen Grabe nach dem Läuten zum Matutinum „in nocte Paschae“, d. h. zum Sanktuarium in der Kapelle statt. Der Priester öffnet das Heilige Grab (Sanktuarium), entnimmt demselben das Allerheiligste und trägt es in feierlichem Umzug durch die Kirche, wo gewöhnlich das allerheiligste Sakrament aufbewahrt wird (in loco sacrarii, ubi s. sacramentum servari consuevit). Bei der Prozession wird der 3. 138. 56. Psalm lateinisch gesungen. Hierauf legt der Priester den Leib des Herrn in ein eigenes Sanktuarium (in sanctuarium suum) auf dem Hochaltar ohne die Türe desselben zu schließen. Der Klerus singt R. *„Surrexit pastor“*, der Zelebrant fügt die Oration *„Omnipotens, sempiterne Deus“* und noch zwei andere Gebete an und inzensiert das Allerheiligste.

Inzwischen kleiden sich zwei Diakone in weiße Dalmatiken und bleiben in der Kirche. Der Offiziant verläßt mit dem übrigen Klerus durch einen Seitenausgang die Kirche, geht dreimal um dieselbe herum bis zum Haupttor, welches dreimal mit dem Kreuze berührt wird und singt dabei: *„Attollite portas vestras“*. Nach dem dritten Schlage öffnen die Diakone von innen das Tor; die Prozession betritt die Kirche und teilt sich in zwei Chöre. Der Priester geht zu dem halbgeöffneten Tabernakel, wohin er den Leib des Herrn gelegt hatte, blickt hinein, wendet sich zum Volke und singt dreimal:



Das Volk antwortet *„Deo gratias“*. Der Geistliche gibt den Friedenskuß („pax“) und singt *„Surrexit Dominus“*. Es folgt hierauf die Prozession zum Marienaltar, wo die Antiphone *„Regina cœli“* gesungen wird.

Bei dieser Prozession vom Heiligen Grabe zum Hochaltar ist die Anwesenheit des allerheiligsten Sakraments und der Ausschluß der Muttersprache aus der Liturgie charakteristisch.

Im XVII. Jahrhundert schreiben die Ritualbücher ebenfalls die Prozession vom Heiligen Grabe zum Hauptaltare vor, erlauben aber unter verschiedenen Bedingungen schon den Gebrauch der deutschen oder böhmischen Sprache beim Gesange der Osterlieder. Es

[1]) Albertus Castellani: Liber sacerdotalis nuperrime ex libris s. Romanae Ecclesiae collectus atque compositus et auctoritate Ss. D. N. Leonis X. approbatus 1523. Erschien auch 1537 in Rom, 1538 in Venedig, dann 1546, 1555, 1567. Siehe Cäcilien-Kalender 1885, Regensburg: die Auferstehungsfeier am Karsamstag, pag. 27 ff. — Castellani hat auch 1506 ein Missale herausgegeben. (Prag IV. Bibl. Strahov sign. A. Ch. V. 4.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sind das: „Appendix ritualis Romano-Pragensis“ von 1643, Rituale von 1700, Panis quotidianus von 1733, die Agende von Krolmus von 1848.

c) Die dritte Gruppe der Agenden und Ritualien verlangt ebenfalls die Prozession zum Heiligen Grabe, jedoch ohne das allerheiligste Altarssakrament. Statt desselben wird bei der Prozession am Karfreitag und Karsamstag ein Kruzifix vorangetragen. Am Karfreitag findet das Begräbnis des Herrn statt (sepultura Domini). Vor dem Kompletorium wird zum Begräbnisplatze (ad locum sepulturæ) das Kreuz, vor demselben andere Kreuze, Kerzen, Weihrauch und Weihwasser getragen. Das Kreuz wird ins Grab gelegt, inzensiert und mit Tüchern eingehüllt. Daraus ergibt sich, daß das Sanktuarium allein nicht das Heilige Grab vertreten kann, sondern daß dem Heiligen Grabe der ganze Altar dient, wie es auch heute noch der Fall ist. In der heiligen Osternacht findet der Besuch des Heiligen Grabes statt, also die Auferstehungsprozession, bei welcher sie sich aus dem Heiligen Grabe mit aufgehobenem Kreuze zum Hauptaltare begibt.

Nach den Ritualien sub b) wird das allerheiligste Altarssakrament, hier das Kruzifix, aus dem Heiligen Grabe getragen. Dort ist Christus realiter und substantialiter, hier nur im Bilde (Kruzifix) gegenwärtig.

Die Zeremonie der Kreuzaufhebung aus dem Heiligen Grabe in der heiligen Nacht war in Böhmen allgemein gebräuchlich; wir finden dieselbe in alten Handschriften und Drucken des XV. und XVI. Jahrhunderts erwähnt.

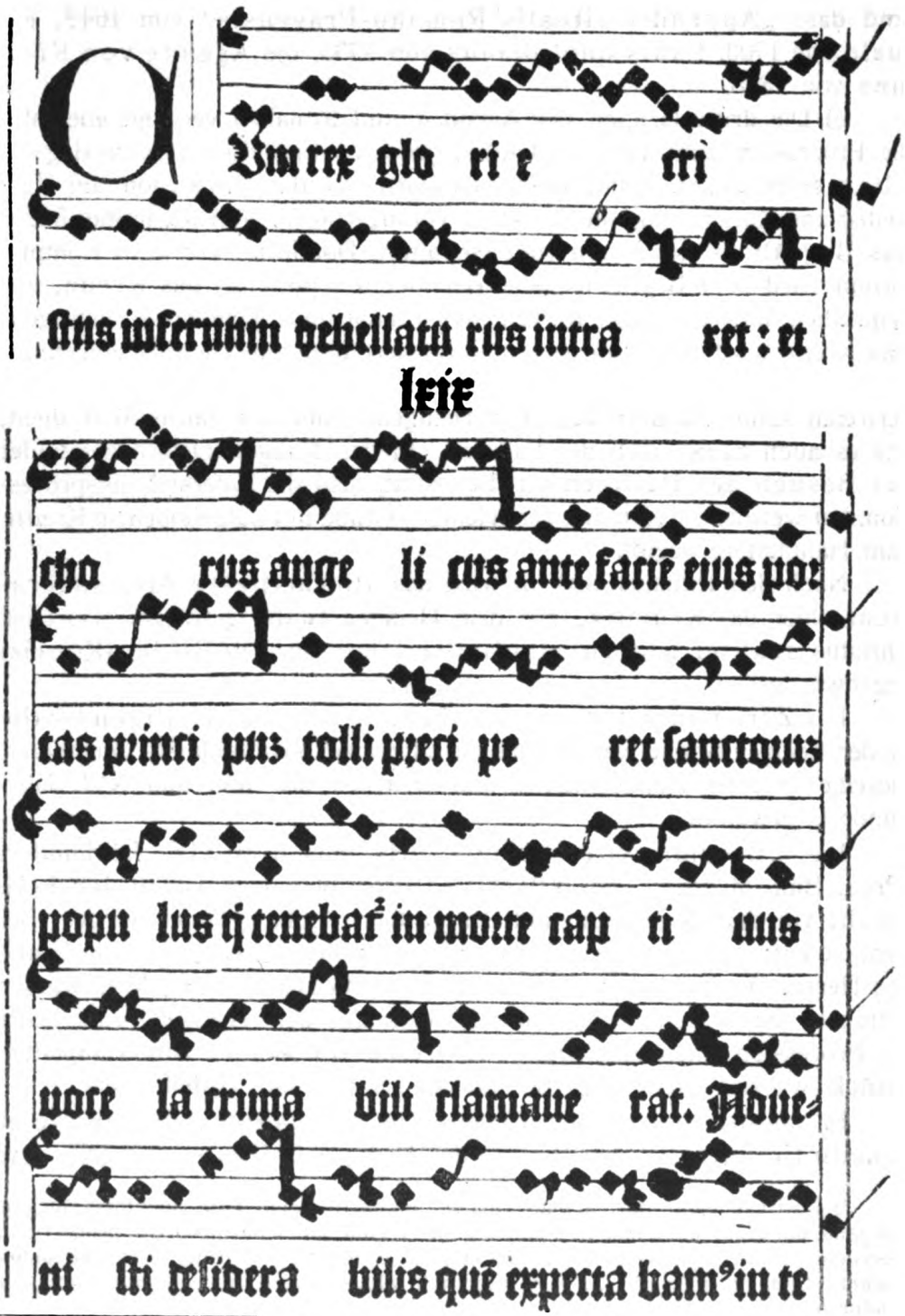
Das „Breviarium et Rituale“, Hs. aus dem XIV. Jahrhundert (Prag, Bibl. Museum sign. XIV. D. 9.) schreibt vor,[1]) daß in der heil. Nacht vor dem Matutinum mit der großen Glocke geläutet werde. Bei dem Geläute derselben stehen alle auf und gehen im Umzuge zum Grabe des Herrn. Voran werden Kerzen, Fahnen, Weihrauch und Weihwasser getragen. Nach Herausnahme des Kreuzes aus dem Heiligen Grabe kehrt die Prozession unter Absingung des „Cum rex gloriæ“ zum Hauptaltar zurück, wo das Kreuz begrüßt und auf seinen Platz gestellt wird.

Im ältesten gedruckten Prager-Ritual von 1496,[2]) „Obsequiale et benedictionale“ ist der Besuch des Heiligen Grabes so geregelt, wie

[1]) Post Completorium sabbato sancto. In sacra nocte antè matutinas magna campana pulsetur, ad quam . . . consurgant et eant ad sepulchrum in processione precedentibus cereis, vexillis et incenso et aqua benedicta et accepto cruce redeuntes cantant „Cum rex gloriæ“ . . . pervenitur ante altare maius, ubi salutata cruce ista ponitur in loco suo.

[2]) Incunabel von 1406 hat die Inschrift: „Obsequiale sive benedictionale quod agendam appelant secundum ritum et consuetudinem Pragensis Ecclesiæ“. Ein Exemplar ist z. B. in der Kapitel-Bibl. Prag IV. ohne Signatur, andere 2 Exemplare in der Strahover Bibliothek sign. D M. VI. 10 und D M. VI 11 und ein Exemplar in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



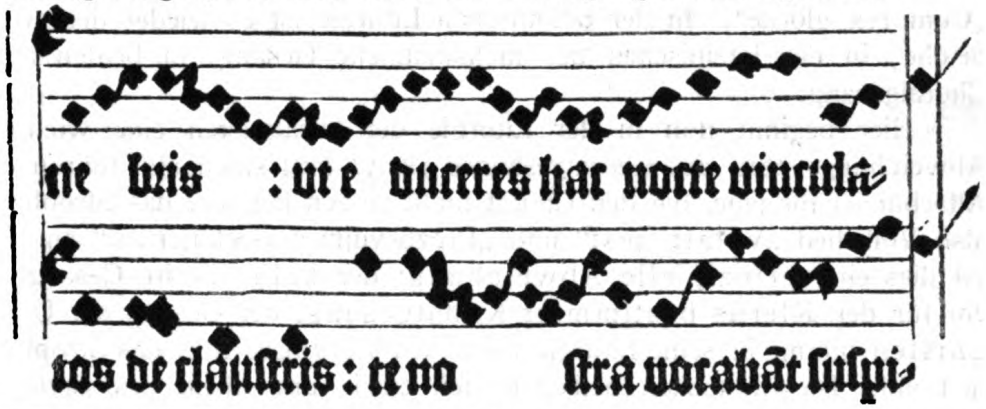
der Prager-Priesterseminarbibliothek, wo zum gedruckten Texte in gedrucktes Liniensystem die Notation mit der Feder handschriftlich durchgeführt ist. Der Unterschied zwischen der Notenform und Melodie des „Rex gloriæ“ aus dem XIII., XV. und XVI. Jahrhundert ist aus folgendem Faksimile des „Obsequiale“ der Prager-Priester-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

im Exemplar vom Jahre 1585[1]) und stimmt auch bis auf kleine Abweichungen mit dem „Obsequiale" vom Jahre 1520[2]) auf Folio CXXXIIII[b] rubrica) de sepulchri visitatione in nocte sancta paschali) vollkommen überein. Daß erst das Exemplar aus dem Jahre 1585 und nicht die erste Auflage aus dem Jahre 1496 abgedruckt ist, hat seine Gründe.

Im folgenden versuche ich die katholische und utraquistische Osterliturgie fast aus demselben Jahre parallel zu stellen, um dem Leser eine klare Vorstellung der Gebete und Gesänge bei dem Besuche des Heiligen Grabes in einer katholischen Kirche im Jahre 1585 zu ermöglichen und ihm zu zeigen, wie in einer utraquistischen Kirche die Morgenprozession in der Osternacht zum Andenken an die feierliche Auferstehung unseres Herrn Jesus Christus a. 1588,[3]) also in beiden Fällen gegen Ende des XVI. Jahrhunderts vor sich ging.

Auf den ersten Blick ist es klar, daß die böhmische Zeremonie auf einer Übersetzung des lateinischen Textes beruht, und daß zu ihr Gesänge hingefügt wurden, welche der ganzen utraquistischen Liturgie einen volksmäßigen Charakter gaben. Der Choral ist zwar mit unterlegtem böhmischen Texte beibehalten, daneben wurden aber auch mensurierte Lieder gesungen, um dem Volke die Beteiligung zu ermöglichen.



seminarbibliothek ersichtlich. Diesen Abdruck möge man mit jenem aus der Tobias-Agende von 1294 (S. 61, 62.) und aus dem „Obsequiale" von 1585 (S. 94.) in Vergleich stellen.

[1]) Obsequiale sive benedictionale, quod agendam appellant secundum ritum et consuetudinem s. Metropolitanae Pragensis Ecclesiae. Pragae, Petrle 1585. Ein Exemplar in der Strahover Bibl. sign. A. Ch. II. 30 und eines in der Kapit. Bibl. Prag IV., welches von dr. A. Podlaha a. 1903 in der Zeitschrift des katholischen Klerus in Prag (Časopis Katolického duchovenstra) beschrieben wurde.

[2]) Obsequialium benedictionum opus eximium architectonica arte Hieronymi Holtzels, civis Nurembergensis, impensis spectabilis viri Nicolai Lancellarii Crumenauensis secundum ordinarium ac rubricas almæ Pragensis ecclesiae. Caractere iocundissimo impressum 1520 (Prag, Strahover Bibliothek sign. A Ch V. 63.)

[3]) Benennung dieser Hs. lautet: „Toto gsau woltarznij knihy s kanonem, s preffaczijmij, i s Venite, czti hodného knieze Adama, Rodicze Thaborskyho, gednomu kazdemu kniezij, ku potrzebnosti duchownij, przepsané odemne, Waczlawa Cziaslawskyho sauseda z Miesta Pijsku na ffarze we wsy Bubowiczijch Letha panie Tijsyczeho pietistého wosumdesatého wosmeho." (Mus. Prag, sig. III. F. 17.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In der katholischen Kirche finden wir die Prozession zum Heiligen Grabe, in der utraquistischen gibt es kein Heiliges Grab; — die Katholiken tragen beim Umzuge das Kreuz, die Utraquisten nicht.

Die Utraquisten beginnen die Feier mit dem Bußspalm 56 „Smiluj se“ (Miserere mei), von dem das katholische Obsequiale schweigt. Es folgt hierauf im utraquistischen Ritus „Sláva věčná bud tobě Trojice“, eine Übersetzung aus dem Obsequiale „Gloria tibi Trinitas“. Der lateinische Gesang ist melismatisch, der böhmische bereits syllabisch.

Übereinstimmend ist auch das folgende „Laudem dicite“ samt dem Psalm und den Versen mit dem utraquistischen „Chválu čest vzdávejte“ und mit dem Psalm „Chvalteż Pána všickni“ (Laudate Dominum omnes gentes). Die Katholiken hatten eine Oration (Per gloriam sanctissimæ), die Utraquisten zwei Gebete („Tobě, Pane Ježíši Kriste“ und „Pane Ježíši Kriste;“) die böhmischen waren länger als die lateinischen. Nach beendeter Oration wurde in der katholischen Kirche das Kreuz vom Heiligen Grabe zum Hauptaltar getragen, wobei das „Cum rex gloriæ“ gesungen wurde; bei den Utraquisten ist vom Kruzifix nirgends die Rede. Nach zwei Gebeten wurde das „Alleluja. Povstaniž slávo má . . .“ gesungen, dann folgte „Když král slavnosti“, die Übersetzung des bereits angeführten „Cum rex gloriæ“. In der böhmischen Liturgie ist es wieder der syllabische, in der lateinischen der melismatische Gesang, in beiden aber Choralgesang.

Hier beginnt nun in der Liturgie der Utraquisten eine wichtige Abweichung: statt des Choralgesanges „Když král slavnosti“ führen die Altarbücher für jene, die den Choral nicht singen können, das Strophen-, also Volkslied „Vstalť jest“ und „Prozpěvujmež všickni nyní“ an. Es ist dies eine prinzipielle Abweichung; der katholische Gesang ist ein für den Klerus bestimmter Kunstgesang; der Gesang der Utraquisten nimmt in seine Liturgie auch den Volksgesang, das Strophenlied auf. Die Katholiken bedienen sich einzig und allein des rhythmischen Choralgesanges; die Utraquisten verwenden außer dem Choral auch mensurierte Lieder. Im weitern Verlauf richtet sich der Utraquismus wieder nach dem Katholizismus. Er übersetzt den Choral „Triumphat Dei Filius“ mit „Zvítězil milý Syn boží“, worauf in beiden Kirchen das Matutinum folgt, bei den Katholiken lateinisch, bei den Utraquisten böhmisch.

In der utraquistischen Zeremonie sind also zum ersten Male die mensurierten Lieder „Vstalť jest“ und „Prozpěvujmež všickni nyní“ als liturgische Bestandteile in Gebrauch. Bei dem ersten Lied ist zu bemerken, daß es nach der Melodie als „Surgit in hac die“ gesungen wird; das zweite Lied hat seine eigene Melodie; beide Lieder waren zu Ende des XVI. Jahrhunderts sehr verbreitet und die Melodie allgemein bekannt. Für das Volk wurde, damit es sich am Gottesdienste

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

beteiligen könne, in die Zeremonie statt des rhythmischen Chorals das Reimlied mit mensurierter Melodie aufgenommen; der Choral war dem Volke damals schon unbekannt, da er durch die Mensur und durch den schlechten Vortrag verdrängt worden war.

Bei den Osterzeremonien der Utraquisten, keineswegs aber bei denen der Katholiken, wird also das Lied „Vstalt' jest"[1]) als liturgischer Bestandteil zum erstenmal erwähnt. Damit ist nicht gesagt, daß das Lied erst zu Ende des XVI. Jahrhunderts erscheint; es ist viel älteren Ursprungs, aber der Utraquismus[2]) verlieh ihm liturgischen Charakter, den es vom XVII. Jahrhunderte an auch in der katholischen Kirche erhielt. Übrigens könnte man bei dem Bestreben der Utraquisten, alle Zeremonien, selbst die heilige Messe, ins Böhmische, beziehungsweise ins Deutsche[3]) zu übertragen, vermuten, daß sie schon in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts dieses Lied in der Osterliturgie benützten; diese Vermutung muß aber bewiesen werden. Die Notizen bezeugen, daß gegen Ende des XVI. Jahrhunderts die katholischen Zeremoniebücher dieses Lied bei der Feier der Auferstehung nicht haben und daß die Utraquisten den Choral durch dieses Lied ersetzen wollen. Interessant für den Vergleich beider Liturgien ist der Umstand, daß die Notizen fast aus demselben Jahre stammen. Die katholischen Agenden konnten bei liturgischen Handlungen die Muttersprache nicht anwenden, wenn sie die Approbation der römischen Kurie erlangen wollten; der Utraquismus dagegen kam dem Volke entgegen und gestattete ihm direkte Teilnahme an den Zeremonien, indem er die lateinischen Gebete, Psalmen und Hymnen und Orationen ins Böhmische übersetzte oder zu älteren Melodien neue gereimte Texte schuf, damit das Volk „mit verständiger Zunge" singen könne. Dieses Bestreben des XVI. Jahrhunderts, die böhmische Sprache zu verwenden, hängt jedoch nicht direkt mit der böhmisch-hussitischen Liturgie in den ersten zwei Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts zusammen.

Erst im XVII. Jahrhundert kann man genaue Daten dafür aufstellen, daß das Lied „Vstalt' jest" bei der Auferstehung auch in katholischen Kirchen gesungen wurde, aber nicht als liturgisch-notwendiger unausbleiblicher Bestandteil, sondern als außerliturgischer Nachtrag zur ganzen Feierlichkeit. — Im Jahre 1642 wurde in Prag das „Rituale

[1]) Am Anfange des XV. Jahrhunderts war in der Osterzeit das Lied „Bůh všemohúcí" üblich.

[2]) Die Liturgie des Utraquismus im XVI. Jahrhundert war nicht überall einig. Die erste Abweichung vom katholischen Ritus war Parole für weitere Veränderungen der Liturgie. So wurde in Tábor vom Turm vor der Ostersonntagmesse das Lied „Vstalt jest Kristus slavně" (wie „Surrexit hodie") und nicht das Lied „Vstalt jest" herabgeblasen.

[3]) Strahover Bibl. sign. D. E. III. 9 hat eine deutsche hussitische Messe aus dem XV. Jahrhundert, in der öfters „Vater unser" vorkommt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Romano-Pragense ad usum Romanum accomodatum iussu et authoritate archiep. Ernesti Adalberti gedruckt. In diesem findet sich zwar nichts von der Auferstehungsfeierlichkeit, aber im Jahre 1643 erschien in Wien die Ergänzung hiezu: Appendix ritualis Romano-Pragensis continens ea, quae parochi prae manibus habere debent vel ex laudabili consuetudine a fidelibus desiderari solent. Darin steht auf Seite 143 „Ordo elevandi Corpus Domini e sepulchro in sancta nocte Pasche."

Dieser Zeremonie gemäfs war der Priester bekleidet mit der Albe, der Stola und dem Pluviale von weifser Farbe. Um Mitternacht (circa mediam noctem) begibt er sich zum Heiligen Grabe. Es begleiten ihn nach Möglichkeit 2 oder 4 ähnlich gekleidete Akolythen, denen der Weihrauchträger mit dem Rauchfafs und 2 Kerzenträger mit brennenden Kerzen vorangehen. An der Prozession beteiligen sich nach vorgeschriebener Regel auch der Sängerchor und die übrigen Geistlichen, jeder mit einer brennenden Kerze in der Hand.

Sobald alle zum Heiligen Grabe kommen, knien sie vor dem Allerheiligsten nieder und rezitieren andächtig und demütig[1]) den 56. Psalm: „Miserere mei Deus". Der Offiziant singt das lateinische „Vaterunser", die Oration „Deus, qui hanc" und gibt, wenn er will, noch eine andere Oration „Gregem tuum pastor", bei; er beräuchert das Allerheiligste und trägt es, von allen begleitet, vom Heiligen Grabe zum Hochaltar. Bei der Prozession,[2]) die die eigentliche Feier der Auferstehung bildet, singt der Chor: ℟. „Surrexit pastor bonus".

Das Allerheiligste stellt der Priester auf den Hauptaltar; dann singt er selbst oder der Akolyth: ℣. „*Surrexit. — Oremus, Deus, qui nos resurrectionis . . .*". Er beräuchert das Allerheiligste, nimmt es in die Hand, wendet sich zu dem Volke[3]) um und singt: O vere digna hostia[4]) Der Chor setzt fort: „*Gloria tibi Domine . . .*" Wenn der Chor den Vers „*Cum Patre et Sancto Spiritu*" singt, gibt der Priester mit dem hochwürdigsten Gut den Segen; dabei betet er nicht (nihil dicendo). Hierauf stellt er das Allerheiligste in den Tabernakel. Unmittelbar darauf wird die Sequenz „*Victimæ paschali*" mit dem deutschen Liede „Christ ist erstanden" gesungen (incipitur et canitur); letzteres Lied entweder nach oder wechselweise (alternatim) mit der Sequenz. Dadurch, dafs man nach den liturgischen Zeremonien (gemäfs dem Rituale vom Jahre 1643) kein böhmisches Lied sang, sondern ein deutsches, wird an der Sache nichts geändert; damals war eben die

[1]) Im orig.: summa cum animi submissione ac devotione.
[2]) Interim choro inchoante et cantante ℟. „Surrexit pastor bonus".
[3]) Org.: „stans cum eodem versus populum canit."
[4]) Der Priester singt zwar lateinisch, aber er soll überhaupt nicht singen, wenn er das Allerheiligste in der Hand hält.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

böhmische Sprache in den Hintergrund gedrängt. Wichtig ist, daß es ein Lied in der Muttersprache war, daß es erst nach beendeter eigentlicher Zeremonie gesungen wurde und daß nicht der Priester es intonierte und sang, sondern das Volk.

Wenn der Priester das Allerheiligste vom Heiligen Grabe nahm, sang er nicht; erst beim Hauptaltar, wenn er den Leib des Herrn in den Händen hielt, begann er lateinisch (nicht böhmisch) zu singen: *„O vere digna hostia."* Es wird nicht wie im XVI. Jahrhundert das Kreuz übertragen, sondern der Leib des Herrn. Der vereinzelt in einigen Provinzen geltende Ritus aus Castellanis „Liber sacerdotalis" wurde in die Zugabe zum Römisch-Prager Rituale eingereiht. Die Prozession mit dem Kreuze verschwand im XVII. Jahrhunderte und überall wurde die Auferstehungsfeier mit dem Allerheiligsten vollzogen. Der Gesang in lebenden Sprachen war erst nach vollendeter Zeremonie erlaubt. Die Kirche nahm dem Volke das Lied, das es zur Zeit des Utraquismus gesungen hatte, nicht, aber sie verlegte es an das Ende der Feier.

Mit Anfang des XVIII. Jahrhunderts dringt nach der Agende Breuners[1]) die lebende Sprache tiefer in die eigentliche Zeremonie ein. Die Feier findet nicht um Mitternacht statt, sondern schon am Vorabende der heiligen Nacht um 7 oder $^1/_2$8 Uhr (ad vesperum sacræ noctis circa septimam vespertinam aut mediam octavam). Alles ist so, wie es der „Appendix" des Rituale vom Jahre 1643 schildert; nur wird bei der Prozession vom Heiligen Grabe zum Hauptaltar R. *„Surrexit pastor"* gesungen, oder ein auf die Osterzeit passendes Lied in der Muttersprache (pro tempore conveniens alia cantio paschalis lingua vernacula).

Einige Jahre darauf findet man in der von Joseph Levinský nach dem römischen Rituale verfaßten Agende „Panis quotidianus"[2]) auf Seite 95 die Feier der Auferstehung so geschildert wie im Prager Rituale auf Seite 123, aber für die Zeremonie beim Heiligen Grabe erscheint folgende Änderung angeordnet: „Der Priester legt stehend Weihrauch ins Rauchfaß, inzensiert kniend das Allerheiligste, erhebt sich und nimmt das Allerheiligste. Dabei wird entweder *„Surrexit pastor bonus"* oder böhmisch *„Vstalť jest"* oder deutsch *„Christus ist erstanden"*[3]) gesungen.

Die Breunersche Agende gestattet ein Lied in der Muttersprache, das erst gesungen wurde, als sich die Prozession vom Heiligen Grabe

---

[1]) Rituale seu Agenda Romana-Pragensis I. pars autoritate archiep. Joannis Josephi Breuner. (Erzbischof 1694—1710). Prag, Bibl. Strahov sig. A Ch V. 25. vom Jahre 1700.

[2]) Panis quotidianus pro consequenda et conservanda vita seu Dei gratia fidelium animarum et omnium bonorum temporum. Non quidem ad esum, verum ad usum bonis pastoribus a Josepho Levinský. Prag bei Hraba 1733.

[3]) Die Rubrik sagt: Stans (sacerdos) imponit incensum et genuflexus incensat; tandem surgit et accepto Venerabili Sacramento canitur „Surrexit pastor bonus" vel boemice „Vstalť jest" vel germanice „Christus ist erstanden".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zum Hauptaltar begab; Levinskýs Agende geht weiter und ordnet ein bestimmtes Lied „Vstalť jest" an, welches dann gesungen werden kann, wenn der Priester das Allerheiligste aus dem Grabe emporhebt und in der Hand hält. Wer dies Lied singen soll, ist nicht gesagt; die Agende sagt nur unbestimmt „canitur".

Am weitesten ging im Gebrauch der böhmischen Sprache bei der Auferstehung und bei anderen Zeremonien der Zvíkovecer Pfarrer W. Krolmus Březinský in seiner böhmischen Agende vom Jahre 1848.[1]) Von Seite 54 an hat er folgende Anordnung für die Prozession am Karsamstag: Wenn der Priester am Abend mit den Altar-Dienern beim Grabe Christi kniet, rezitiert er abwechselnd mit dem Chor den 56. Psalm: *„Smiluj se"* („Erbarme dich") . . . Dann betet der Priester böhmisch das „Vaterunser" . . . „Lasset uns beten! Gott, der du die heiligste Nacht . . .", er inzensiert das Allerheiligste, steht auf, nimmt das Allerheiligste, wendet sich zum Volke und singt *„Vstalť jest této chvíle ctný Vykupitel* (oder „světa Spasitel".[2]) Das Volk setzt das Lied fort oder singt abwechselnd mit dem Chor das böhmische „Te Deum." Für dieses Lied ist in der Agende keine Melodie. Die Intonation des Liedes *„Vstalť jest"* durch den Priester, der das Allerheiligste vor der Prozession vom Heiligen Grabe in den Händen hält, bleibt nach Krolmus auch in dem bei Kotrba herausgegebenen Rituale wie zu Anfang.

Das ist in Kürze die Entwicklung der Auferstehungsfeier, in welche heute aus der utraquistischen Liturgie das alte böhmische Lied *„Vstalť jest"* gekommen ist. Ich glaube, daß auch vor Krolmus der katholische Priester bei dem Emporheben des Allerheiligsten aus dem Heiligen Grabe dieses Lied intonierte; Krolmus sagt selbst, daß er die Agende nach alten Mustern (nach Vinc. Zahradník und Bischof von Leitmeritz, Joseph Hurdálek 1747—1833) gearbeitet habe. Eine Anerkennung von seiten der Kirche wurde der Agende von Krolmus nicht zuteil. Die offiziellen Kreise richteten sich nicht immer nach den angeführten Agenden, durch die sie eher die Liturgie am Lande regulierten. Der Choralist Joseph Rullik bei St. Veit am Hradschin widmet dem Erzbischof W. Chlumčanský von Přestavlk „Liber Intonationum" vom Jahre 1782. Nach Seite 66 wird in der heiligen Osternacht bei dem Emporheben des Allerheiligsten (sacra nocte Paschatis ad levationem Sanctisimi intonatur) intoniert: *Gloria tibi Trinitas* und *„Laudem dicite Deo nostro"*. Die Intonation für das Lied *„Vstalť jest"* ist nicht vorgeschrieben.

[1]) Agenda česká Křesťanů Katolických. Prag 1848. Exempl. in Bibl. Strahov A Ch VIII. 5. Alles ist böhmisch. Krolmus ließ sie nach der Aufhebung der Zensur, 15. März 1848, drucken.

[2]) Kapitel-Bibl. am Hradschin P/$_{13}$, Hdsch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schreiten wir zur Geschichte des Liedes selbst! Die bisherigen Angaben und literarischen Nachforschungen nach dem Liede befriedigen nicht. Karl Konrád preist im I. Teil seiner „Geschichte des altböhmischen Kirchengesanges",[1]) Seite 61 seine phrygische Tonart, führt die Worte Dr. Witts (Flieg. Blätter für k. Kirchenmusik 1870, Nro. 11) an, aber die Melodie schöpft er erst aus Šteyers Kantionale.[2]) Er behauptet, daß das kunstvolle lateinische Lied *„Surgit in hac die"* eine Übersetzung des älteren böhmischen „Vstalť jest" ist; für diese Behauptung führt er aber keine Beweise an. — Am eingehendsten, aber nicht ganz richtig, berichtet über dieses Lied Dreves (Cantiones bohæmicæ), der den Text des lateinischen Liedes aus der Wittingauer Hs. A 4 des Oldřich Kříž aus Telč, eines Zeitgenossen Georgs von Poděbrad transkribiert und anhangsweise die Melodie des lateinischen Liedes aus dem XV. Jahrhundert mit jener des böhmischen Liedes vergleicht, das er aber erst aus den Kancionalen der Böhmischen Brüder aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts kennen gelernt, obwohl sich dasselbe auch in der Wittingauer Hs. befindet. In dieser Melodie aus dem XVI. Jahrhundert erblickt er die Begleitstimme zu einem Lied aus dem XV. Jahrhundert! Die Transkription der Melodie stimmt aber mit dem Original nicht überein.

Problematisch ist auch die geschichtliche Aufzeichnung Balbins über das böhmische Lied „Vstalť jest". In „Vita Arnesti", S. 199, wird erwähnt, wie er die sehr alte Handschrift „liber Prosarum et cantuum Ecclesiæ Pragensis" gefunden habe, in der „gratissimi illi auribus cantus leguntur: Nastal nám den veselý . . . Wstalť gest této chwíle . . ." Aber diese Hs. dürfte nicht aus der Zeit Ernests von Pardubitz, Erzbischof von Prag, stammen, obschon sie Balbin als „antiquissimo scripturæ genere exaratus (liber)" nennt. Aus großer Liebe zu seiner Sprache ließ sich Balbin hinreißen, alles in die Zeit Ernests zu verlegen.

Unter den 4 im XIV. Jahrh. in Böhmen gesungenen Liedern ist „Vstalť jest" nicht. Prof. Dr. Z. Nejedlý schweigt in seiner böhmischen „Geschichte des vorhussitischen Gesanges" („Dějiny předhusitského zpěvu") und in seinem böhmischen Werke „Anfänge des hussitischen Gesanges" („Počátky husitského zpěvu") über das lateinische Lied „Surgit" und über unser böhmisches Lied, da er es im XIV. Jahrhunderte und zu Beginn des XV. Jahrhunderts nicht kennt.

Es gibt also einige Ansichten, die sich widersprechen.

Zu einem richtigen Urteil führen einzig die Notizen in unseren alten Handschriften. Aus ihnen muß man die Antwort auf die Frage schöpfen,

[1]) Dějiny posvátného zpěvu staročeského, Prag 1882.
[2]) Kancionál český von Wenzel Šteyer S. J. I. Aufl. 1683.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ob das lateinische Lied „Surgit in hac die" und das böhmische „Vstalt' jest" zusammengehören und wie alt beide sind. Auf beide Fragen antwortet die Vyšehrader Hs., aus der Hälfte des XV. Jahrhunderts (sign. V. Ččn). Auf fol. 26ᵃ ist der lateinische Text „Surgit in hac die" und gleich darnach fol. 27ᵇ das böhmische Lied „Vstalt' jest", leider ohne Melodie.

Die gleichzeitige Eintragung beider Texte in derselben Hs. ist ein untrüglicher Beweis, daß beide Lieder in enger Beziehung zueinander stehen und daß sie im XV. Jahrhundert auch durch ihre Melodie allgemein bekannt waren, die zu notieren die Vyšehrader Hs. nicht nötig erachtet, obzwar sie bei anderen Kantilenen mit der Notierung der Melodie nicht geizt.

Ähnlich führt auch die Sedlčaner Hs. (S.) aus dem Ende des XV. Jahrhunderts die beiden Texte unmittelbar nacheinander an, leider wieder ohne Melodien, obwohl der Schreiber das Liniensystem vorbereitet hatte. Vorne ist das lateinische Lied (fol. 193ᵃ) und gleich darnach (fol. 193ᵇ) das böhmische. Ähnliche Fälle weist die Hs. mehrere auf.

Schon die äußere Form gibt zu erkennen, daß der Schreiber das lateinische Lied als Muster für das böhmische wählte. Der lateinische Text geht dem böhmischen voran, welche Reihenfolge für die Ursprünglichkeit des ersten Textes spricht. Es ist dies zwar nur ein äußerlicher Grund, aber doch ein Grund, welcher ahnen läßt, daß das böhmische Lied den lateinischen Text zum Muster hatte, oder daß es wenigstens nach dessen Melodie gesungen wurde.

Ich schreibe beide Texte, den lateinischen und den böhmischen, aus der Vyšehrader Hs. ab, weil ich glaube, daß darin die älteste Aufzeichnung beider steht; unter dem Striche führe ich die Abweichungen aus dem Wittingauer[1]) Cod. (T.), aus der Sedlčaner Hs. (S.), aus dem Franuš's[2]) Kanzional (aus dem Königgrätzer Museum vom Jahre 1505) (F.),

---

[1]) Dreves (Cantiones Bohemicæ) sagt, die Hs. sei vom Jahre 1459. Nach einer mündlichen Angabe des H. Prof. Dr. Nejedlý ist die Hs. aus der Zeit Georgs von Poděbrad (1420—1471). Dem H. Prof. dr. Nejedlý danke ich hier zugleich für gefällige Übermittlung, ebenso für seine Anteilnahme an der ganzen Studie; ebenso den Direktionen der Bibliotheken, aus welchen ich Hss. entliehen habe, weiter dem H. Kanonikus dr. Podlaha, dem H. Prof. Emil Bezecný für gütige Informationen und für die Übersetzung des Aufsatzes.

[2]) Eine utraquistische Hs. (Pergament) sign. B 1 367 Blätter, enthält lateinische Choral-Meßofficien (auch Officium Zawissionis), in schwarzen Choralnoten, mehrstimmige und einstimmige Mensuralgesänge in schwarzer Mensuralnotation. Mehrstimmige Nrs. aus dem XV. Jahrh. sind lateinisch, etliche von den einstimmigen Mensuralkantilenen auch böhmisch; sie ist eine der wichtigsten Hss. zur Mensural-Musik des XV. Jahrhunderts in Böhmen. Ein gewisser Johanes Franuš ließ diese Handschrift auf seine Kosten schreiben. Derselbe hat auch in der jetzigen Kathedral-Kirche zu Königgrätz einen Altar bauen lassen, was in der Hs. fol 307ᵇ bemerkt ist: Anno domini nonis mensis Junii, hoc est ipso die Bonifacii Rewerendus . . . dominus Philippus Villanova, Dei et apostolice sedis gracia Episcopus Sydonensis altare Corporis Christi, quod Johanes Franuš struxerat, benedixit et consecravit.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und aus Prager Museums Hs. sign. XIII. A 2 von 1512 (M.) an; außerdem bei dem böhmischen Liede führe ich Abweichungen aus der Strahover Hs. D A III. 17[1]) (D.), welche die Aufzeichnung des Liedes aus dem XVI. Jahrhunderte enthält, und aus dem Drucke im Prager-Museum sub sign. 27 C 18, (das nach der Angabe des Museums-Kataloges die geistliche evangelische Lieder von Mířínský vom Jahre 1522 bringt.)

Vyšehrader Hs. fol. 26[a].

1. Surgit in hac die
Christus dominus,
sustulitque[2]) pie
pro hominibus
diram[3]) mortem trucis,
crucis,
hostis a vinclis spolia
trahens omnia.

2. ℣. Tirannum crudelem
iam superavit,
paradisi portas
met reseravit
thartarea frangens,
[4])solvens,
regna mortis cum gloria
et victoria.

3. ℣.[5]) Corde letabundo
nos alleluia
carmine iocundo
nos alleluia
christo resonemus,
cantemus
insigni[6]) simphonia
nunc alleluia.

4. ℣. Virtutibus plena
prima omnium
cernit magdalena
christum dominum
potenter surgentem,
[7])flentem
christus solatur[8]) hodie
princeps glorie.

5. ℣. Limbus atque mundus
plaudant[9]) dulciter
adamque secundus
nunc feliciter
opere preclaro,
[10])caro,
salutis, quam promiserat,
viam reserat.[11])

Auf fol. 26[b] der Vyšehrader Hs. steht das böhmische Lied:

1. *W*. Wstal gest teto chwile
cztny wykupitel
zmrtwych geżyss mile[12])
swieta spasytel
genż pro hrziechy nasse
rad stasse[13])
rozpat nakrżyży newinny
nass buoh gediny.

---

[1]) Dr. J. Zahradník bezeichnet die Hs. D. A. III. 17 in seinem Kataloge der Strahover Hss. als ein Missale aus dem XIV. Jahrh., von welchem leider nur einige Blätter vorhanden sind. Der größere Teil dieser Hs. enthält lateinische und böhmische Lieder mit Melodien, welche von verschiedener Hand aus dem Ende des XV. und Anfange des XVI. Jahrhunderts geschrieben sind. Für die Kulturhistorie sind gerade diese Lieder wichtig, deren der Katalog keine Erwähnung tut. Die Reste des Kanon sind aus dem Jahre 1366 „per manus nescio cuius"; dazu additamenta aus 1399.

[2]) T. nach Dreves: *sustulit qui.* S. T. M. haben *sustulit que.*

[3]) T. nach Dreves: *duram.* [4]) S. *ac solvens.* — M. *et solvens.*

[5]) S. T. M. hat ℣. anstatt *Ro.* — Strophe *Corde letabundo* hat verschiedene Stelle. In T. ist sub *Ro.* als zweite (Dreves hat sie falsch als 5. Strophe), in S. als dritte und sechste Strophe sub *Ro.*, in M. sub *Ro.* als Refrain bei der ersten Strophe.

[6]) S. T. M. *insigni nunc symphonia nos alleluia.*

[7]) S. M. *et flentem.* [8]) S. M. *solatur.*

[9]) S. M. *plaudat.* [10]) S. *ac charo.*

[11]) S. fügt zur 5. Strophe *Re. Corde letabundo.*

[12]) S. M. *Ježíš Kristus mile.* [13]) S. *vstáše.* D. *stassie.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. *W*. Když geho plakachu[1])
smrti żeny cztne
marie genż[2]) stachu
v hrobu truchle
andiel genż sediesse
gim[3]) spiessie
kazal bratrom[4]) zwiestowati f. 28a
że wstal buoh swaty.[5])

3. *W*[6]) Srdecżneho hlasu
my alleluja
tohoto my cżasu[7])
my alleluja
wssyczkny zazpiewayme[8])
y[9]) wzdayme
stworzyteli[10]) wsseho swieta
my alleluja.

4. *W*. Przesslechetna żena
wssedssy k bratrom wuodm[11])
marzy[12]) magdalena
k cztnym apposstolom[13])
promluvi[14]) k nim mile
te[15]) chwile
diegicz[16]) poselstwie angelske
wstal buoh zagiste.

5. *W*. Genż[17]) vmrzieti raczyl
xpe[18]) prony cztny
chtie by sie nezpaczyl[19])
hrziessnik rozliczny
wstaw[20]) zmrtwych żaduczy[21])
milosti[22])
poprziey nam cztneho[23]) skonanye
hrziechow poznanie.

6. *Ro*. Srdecżneho hlasu[24])
my ala. ulterius.

Inhaltlich sind beim lateinischen und böhmischen Liede einander am ähnlichsten die Strophen 1., 3., 4.; am wenigsten die 2. Strophe.

Die diakritische Rechtschreibung des böhmischen Imperfekts plakáchu, stáchu in der Vyšehrader Hs. läßt sich auf eine ältere Form schließen als die Sedlčaner Hs. Weil die Einschreibung in die Vyšehrader Hs. um das Jahr 1450 geschah, kann man den Ursprung des lateinischen und böhmischen Liedes in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts verlegen, wo diese Form von alten Imperfekten namentlich in der Kirchenpoesie angewendet wurde.

Zu den 5 Strophen aus dem XV. Jahrhunderte kamen im XVI. Jahrhunderte neue dazu. Als Beweis dafür haben wir die Altarbücher Adam Táborský s (Woltářní knihy Adama Taborského) und ein in der Prager Universitäts-Bibliothek sub sign. XVII. B. 7 I. pars Jacobo Codicillo

[1]) S. M. *plakali*. T. *Tut' jeho plakáchu*.
[2]) S. *tu stály*.
[3]) S. *tim spíše*, was aus dem alten Adverbium *spěše* = „Mit Eile" entstanden ist.
[4]) D: bratruom. S. bratrům. M. bratřím.
[5]) S. *Svatý. Repe.* — S. T. *s mrtvých*.
[6]) S. T. D. hat *Ro*. anstatt *W*.
[7]) T. hat *toho nynie czasu*.
[8]) S. *sezpívajme*.
[9]) S. T. *my vzdajme*.
[10]) D. *Spasytely*. S. *Spasiteli*.
[11]) D. *k bratruom w duom*. S. *k bratřím v duom*.
[12]) D. *marzié*. S. *Maria*.
[13]) D. *Appostoluom*. S. T. *apoštolům*.
[14]) D. *promluwit*.
[15]) S. *z té*.
[16]) D. *diegycz* — S. M. *zdějíc*.
[17]) D. *Genzs*.
[18]) S. M. *pro nás Kriste* — D. *prony Kriste czny*.
[19]) M. *rozpáčil*.
[20]) S. *vstal*.
[21]) M. *s radosti*. D. *radosty*.
[22]) M. *s milosti*.
[23]) D. *dobrého*.
[24]) T. hat „*Repetitio ut supra*" anstatt der ganzen Strophe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von 1586 utraquistisches Kantional.[1]) In beiden Hss. hat das Lied 11 Strophen. Die Strophen 6.—11. haben geringeren Wert als die ersten Strophen; sie sind auch späteren Ursprungs. Der lateinische und böhmische Text ist ein künstlicher, keine Volkspoesie, und in den einzelnen Hss. verschieden, wie aus dem folgenden Schema ersichtlich ist.

Surgit in hac die.

V.	T.	S.	
1. ℣. Surgit	1. ℣. Surgit mit *Ro.* Corde	1. ℣. Surgit	I.
2. ℣. Tirannum	2. ℣. Tyrannum	2. ℣. Tirannum	
3. ℣. *Corde*	3. ℣. Virtutibus	3. *Ro. Corde*	
4. ℣. Virtutibus	4. Limbus.	4. ℣. Virtutibus	II.
5. ℣. Limbus.		5. ℣. Limbus	
		6. *Ro. Corde.*	
		3. = 6.	

M. 1. Surgit mit *Ro. Corde*
2. Tirannum
3. Virtutibus
4. Limbus.

Vstalť jest této chvíle.

V.	T.	D. S.
1. Vstal	1. Vstal	1. Vstal
2. ℣. Když jeho	2. ℣. Tuť jeho pl.	2. Když jeho
3. ℣. *Srdečného hlasu*	3. *Ro. Srdečného hlasu*	3. *Ro. Srdečného*
4. ℣. Přešlechetná žena	4. ℣. Přešlechetná	4. Přešlechetná
5. ℣. Jenž umříti	5. Jenž umříti	5. Jenž umříti
6. *Ro. Srdečného hlasu*	6. Repetitio ut supra.	6. *Ro. Srdečného*
3. = 6.		3. = 6.

Mus., Druck 27 C 18, ohne Noten[2]) (C.)

1. Vstalť
2. Když jeho
3. *Ro. Srdečného hlasu*
4. Přešlechetná žena
5. Jenž umříti
6. *Ro. Srdečného hlasu.*

3. = 6.

Das lateinische Lied nach T. und M. hat eigentlich 4 Strophen und den Refrain:[3]) *Corde letabundo,* der nach jeder Strophe wiederholt wird. Der Refrain ist in beiden Hss. angeführt unter dem Zeichen *Ro.,* d. h.

[1]) Daß das Kantional wirklich utraquistischen Ursprungs ist, führt den Beweis der IV. Teil sub sign. XVII. B. 7. desselben, wo erwähnt wird, daß die Litanei: *„Milý Hospodine, usłyš nás"* vom utraquistischen Konsistorium vorgeschrieben wurde.

[2]) Hat die Inschrift: „Wie *Surgit in hac die*".

[3]) In der Hs. *M.* aus 1572 ist eine ganze Reihe von „canciones" mit einem Refrain. Z. B.: Jubilo cum carmine — veneremur hodie — factorem gencium *Ro.* o lucerna gencium.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

repetitio. Die Wittingauer Hs. hat für den Refrain keine eigentliche Melodie; die M. Hs. kennt bloß einen Teil davon; die Melodie des Refrains weicht von der Melodie der übrigen Strophen ab.

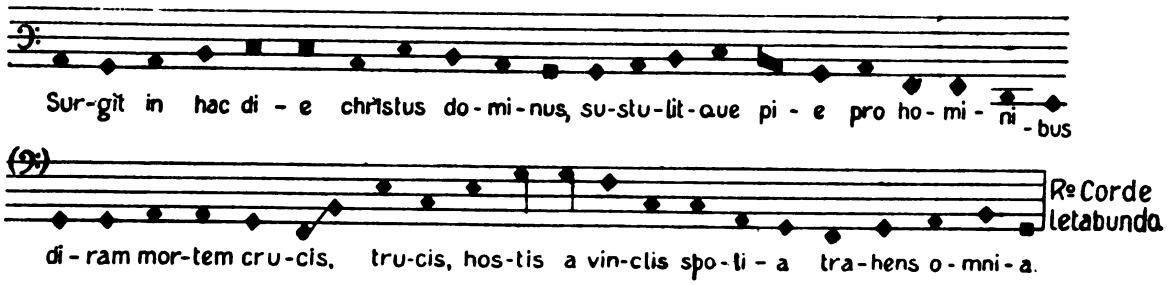
In der Sedlčaner Hs. ist eine dreiteilige[1]) Form von 2 Strophen für den lateinischen Text. *Ro.* (Corde letabundo) ist an 3. und 6. Stelle, oder die 3. Strophe gleicht der 6. Strophe. Die erste Strophe enthielt 3 Teile, und zwar 2 Verse (℣. Surgit . . . ℣. Tirranum) und *Ro.* Corde . . . — Die zweite Strophe hatte auch 2 Verse (℣. Virtutibus . . . ℣. Limbus) und wieder *Ro.* Corde . . .

Das Zeichen *Ro.* hat hier eine ursprüngliche und eine übertragene Bedeutung.[2]) Da es zwischen dem 2. und 3. Teile geschrieben wird, verlangt der 2. Vers nach der Melodie des ersten gesungen zu werden und zeigt an, daß der dritte Teil, auch *Ro.* (repetitio), in beiden Strophen melodisch und textlich gleich ist. Nach der M. Hs. ist also das *Ro.* Corde letabundo ein Schlußgesang.

Die Form der lateinischen Eintragung in der Vyšehrader Hs. (V.) ist problematisch. Mit der Form des böhmischen Liedes aus derselben Hs. verglichen, ist das lateinische Lied bloß strophisch, ohne Refrain. — Corde letabundo ist der 3. Vers (℣.). Man kann aber annehmen, daß im lateinischen Text das Ende *Ro. Corde letabundo* für den 5. ℣. *Limbus* . . . gehalten wird. Dann würde von der Vyšehrader Eintragung dasselbe gelten wie von der Sedlčaner; auch da wären dreiteilige Strophen.

Das böhmische Lied „Vstalt' jest" hat gemäß V. T. S. D. und C. eine dreiteilige Form. *Ro. Srdečného hlasu* wird als dritter Teil zu Ende der beiden Strophen wiederholt. Leider sind in den Hss. keine Melodien, die eine sichere Aufklärung geben würden.

Aus dem XV. Jahrhunderte (Hs. T.) ist bloß die Melodie für das lateinische Lied bekannt. Dreves umschreibt sie in „Canciones Bohemicæ", S. 200, aber diese Umschreibung zeigt nicht genau die Mensur der Melodien an. Darum führe ich gemäß der Mitteilung des k. Prof. Dr. Z. Nejedlý die Melodie im Original an (Wittingauer Hs. sign. A 4. fol. 393ᵃ).

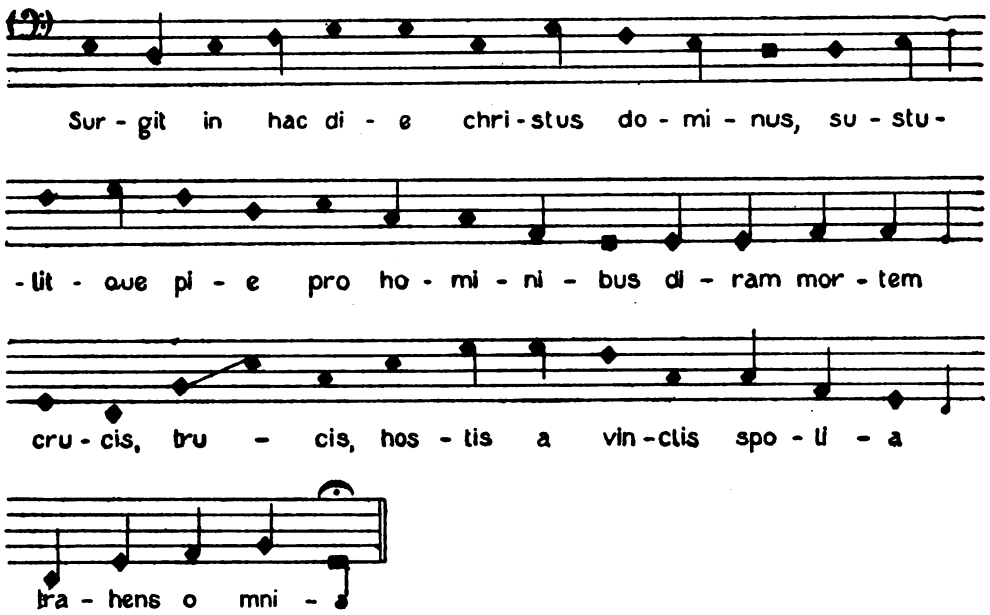


[1]) Über die Form der böhm. alten Lieder vide „Počátky zpěvu husitského" von Dr. Z. Nejedlý, Seite 303.

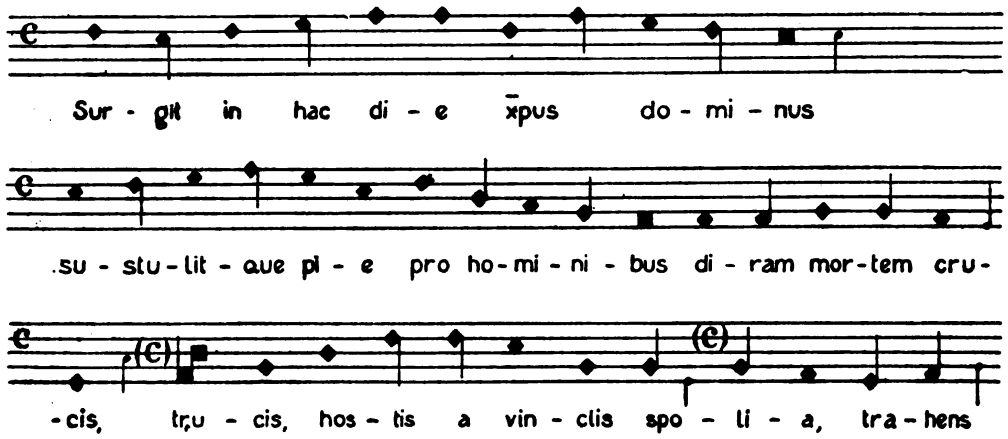
[2]) Über die Bedeutung des *Ro.* siehe das Buch von Hofrat Prof. dr. Hostinský: „J. Blahoslav u. J. Josquin" 1896, S. 111. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

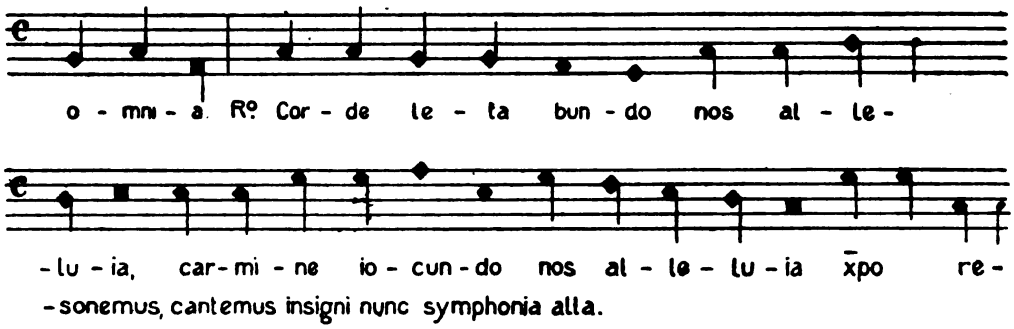
Diese Melodie ist sicher die ursprüngliche und wurde mit unbedeutenden Veränderungen in der Mensur auch zu Beginn des XVI. Jahrhunderts gesungen, was die wichtigste und schon angeführte Hs. Franuš's v. J. 1505 sign. B. 1. fol. 273ª bezeugt, in der die Melodie auf einem 5-linigen System ohne Schlüssel und ohne Angabe des Taktes aufgezeichnet ist. Die Eintragung Franušs ist folgende:



Die Eintragung Franušs vermißt die Melodie für *Ro.*, für den Refrain. Daraus folgt, daß dieses Kantional für die strophische Form spricht. Der Refrain wurde erst in der M-(Prager Museum XIII. A 2 fol. 190ª) Hs. von 1512 auch mit Noten eingetragen. Das ganze Lied klingt nach dieser späteren Notation folgendermaßen:

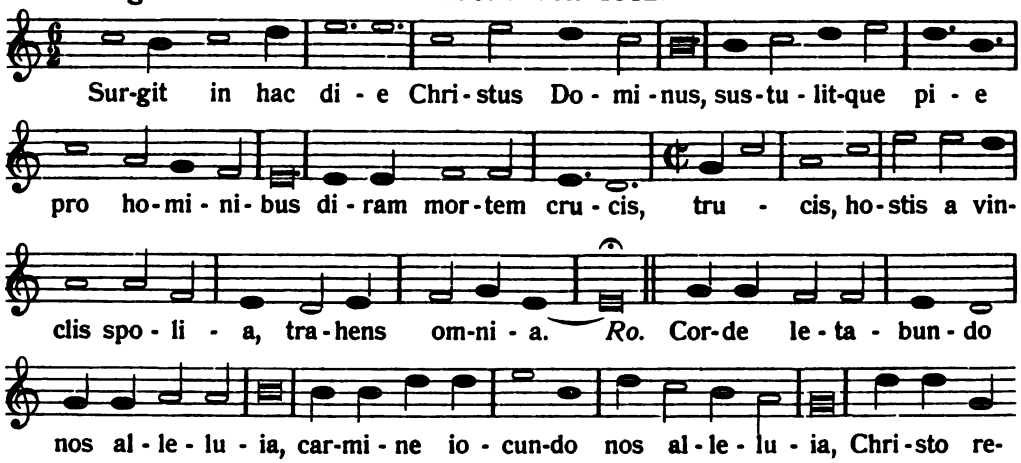


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Da im Original eine ziemlich häufige Veränderung des Schlüssels stattfindet, folgt die Transkription in die moderne Notenschrift, in der die Melodie Allabrevetakt hat.

Prager-Mus. XIII. A2 fol. 190ab von 1512.



Im *R.* ertönt (h h d d e h = carmine iocundo) der Anfang des Roratiedes[1]) „Titot jsou dnové, v nichžto nám sluší bdíti" (eine Kantilene als Interpolation des syllabisch getragenen Choral-Alleluja am Montag) und das Lied der Böhmischen Brüder „Vstoupení Kristovo pamatujme". Ähnlich begann auch ein Lied „o králi Matyášovi (Vom König Matyáš), wie die an Marginalien sehr reiche und wichtige Strahover Hs. bezeugt. Schade, daß die Melodie für *Ro.* nicht beendet ist. Zu Beginn des XVI. Jahrhunderts war sie scheinbar allgemein bekannt.

[1]) Roramina oder Roratelieder wurden im XV. Jahrh. in Böhmen lateinisch gesungen; es waren Choralmelodien mit mensurierten Kantilenen. Die Redaktion der böhmischen Roratelieder stammt erst aus der Hälfte des XVI. Jahrhunderts und ist utraquistischen Ursprungs; sie enthält für einen Tag der Woche ein selbständiges Offizium. Der Choralgesang ist syllabisch und mit Trophen und mensurierten Kantilenen, oft weltlichen Ursprungs, interpoliert. Jeden Tag hat man den Introitus, Graduale, Alleluia, eine Prosa (Sequenz), ein Patrem, Sanctus und Benedictus im XVI. Jahrh. böhmisch mit genannten Interpolationen gesungen. Die Hss. haben verschiedene Varianten und Offizien. Die wichtigsten Handschriften mit böhmischen Roratteliedern sind in Neu-Königgrätz vom J. 1581, in Königgrätz vom J. 1585, in Dašic vom J. 1612, in Roudnic (Ende XVI. Jahrh.), Strahov u. a.

Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Für die Geschichte des böhmischen Liedes ist es wichtig, zu wissen, nach welcher Melodie das böhmische „Vstalť jest této chvíle" gesungen wurde. Wenn dieses (böhmische) Lied irgendwie mit dem lateinischen „Surgit" zusammenhängt, muß sich dies auch in der Melodie zeigen. In den Kantionalen der Böhmischen Brüder finden wir bei dem „Vstalť jest" zwar die Überschrift „Surgit in hac die", doch bedeutet das nichts weiter, als daß das böhmische Lied aus dem lateinischen entstanden ist. Seine Melodie unterscheidet sich von der dort angeführten Melodie des lateinischen Liedes; nur der Anfang ist der gleiche.

Wir wollen aber indessen den direkten Beweis liefern, daß das „Vstalť jest" wirklich so gesungen wurde wie das „Surgit". Und diesen Beweis liefern uns zwei Hss., und zwar die Tenorstimme mehrstimmiger Kompositionen im Bezirksmuseum in Sedlčan und weiter das Beneschauer Kantional[1]) im Prager Konservatorium fol. 96b, 97a. Da ich bereits eine andere Hs. aus Sedlčan zitiert habe, und keine derselben eine Signatur trägt, so will ich, um Mißverständnisse zu vermeiden, kurz den Inhalt der neuen Quelle[2]) anführen. Auch der teilweise Index der bisher unbekannten Hs. wird jenen willkommen sein, die sich um die Kompositionen und Komponisten auf dem Gebiete des mehrstimmigen Gesanges im XVI. Jahrhundert in Böhmen interessieren.

[1]) Das Beneschauer Kantionale aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts enthält beide Melodien, die ältere (fol. 96b und 97a), welche mit der Melodie des „Surgit" identisch ist, und die jüngere (fol. 95), welche mit der Melodie in den Drucken der Böhmischen Brüder gleich klingt.

[2]) Die Handschrift ist ohne Signatur, 30 cm hoch, 20 cm breit mit dem Jahre 1593. Inhalt: Mehrstimmige Offizia und Motetten mit dem böhmischen Texte. Im Meßoffizium ist der Introitus, Kyrie, Alleluia, Prosa, Patrem, Sanctus und Benedictus. Die schwarz notierte Choralmelodie ist interpoliert mit Mensural-Kantilenen aus verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres. Die Kantilenen sind mit weißer Mensuralnotation geschrieben. Im Sedlčaner Museum ist nur Tenor und Alt aufbewahrt. Aus beiden Stimmen ist ersichtlich, daß die Kantilenen in einer sehr reichen Polyphonie komponiert wurden. Eine ähnliche Mischung vom rhythmischen Choral mit mensurierter einstimmiger Kantilene enthält auch ein Liederbuch vom Priester Tobias Závorka von 1602. (Písně chval božkých kněze Tobiáše Závorky.) Es kommt in der Sedlčaner Hs. oftmals vor, daß die Choralmelodie im Tenor mit einer mensurierten Melodie im Alt harmonisiert wird; es sind das also Kompositionen „supra librum". Unter anderem enthält die Hs.:

No. 7. Off. dedicationis templi 5 vocum a Joanne Alauda Klattovio; — N. 8. Off. Resurrectionis Ch. a Traiano Turnovino; — N. 10. Off. Trinitatis. Introitus J. Trajanus fecit 1580; — N. 11. Off. Dedicationis templi J. T. Turnovino. (Patrem fecit 1580.) — En virgo parit Christum (der einzige lateinische Text in der ganzen Hs.). — N. 17. Patrem. „Re re fa mi la sol fa" a. Andreas Ch. Gevicenus; — N. 18. Motetto Nativitatis a. Georgius Richnovinus 1573; — N. 19. Patrem „Re re fa mi re" a. Ioan. Simonides Montanus; — N. 32. Off. 5 vocum in aurora D. N. J. Ch. a J. T. Turnovino . . . — Seite 320. Patrem Quadragesimale Pauli Spongopaei Gistebniceni.

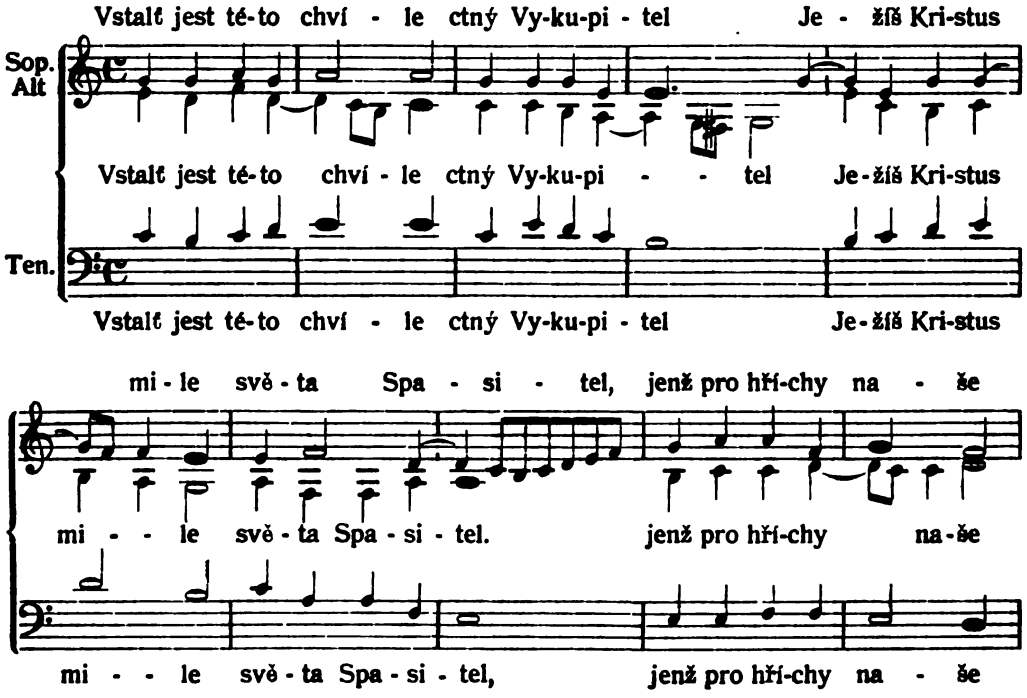
(Am Ende dieses „Patrem" im Alt ist die Jahreszahl 1608.) Von Seite 322—389 sind additamenta ohne Notation und aus einer jüngeren Zeit. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Diese Hs. weist ein Kyrie (I.) für die Osterzeit „*Pane Bože Stvoři-teli*" auf im Choralrhythmus, vermischt mit mensurierten Kantilenen; für das „Vstalť jest" findet sich im Tenor derselbe cantus firmus, wie der im XV. Jahrhunderte zum lateinischen Liede „Surgit" gebrauchte. Wie schon bemerkt, steht außer dem Tenor in Sedlčan nur der Alt; die übrigen Stimmbände sind verloren gegangen. In der Prager Universitäts-Bibliothek befindet sich sub. sign. XVII. B. 16. vom Jahre 1586[1]) der Diskant, der zu den in Sedlčan enthaltenen Stimmen gehört. Es ist wichtig, diesen Fund zu konstatieren, um eine Nachforschung nach der Baßstimme anzuregen, wodurch eine Ergänzung der angeführten Kompositionen ermöglicht und damit ein Einblick in das Schaffen der Meister jener Zeit gewonnen würde.

Obgleich es sich in dieser Studie in erster Linie um den cantus firmus des Liedes „Vstalť jest" handelt, so lasse ich doch die enthaltenen Stimmen in moderner Übertragung folgen, zum Beweis, daß die Sedlčaner und Prager Univ. Hs. sich gegenseitig ergänzen. Nur so ist zu erklären, daß die Hs. aus dem Jahre 1586 durch die Stimmen aus dem Jahre 1592 ergänzt werden können.

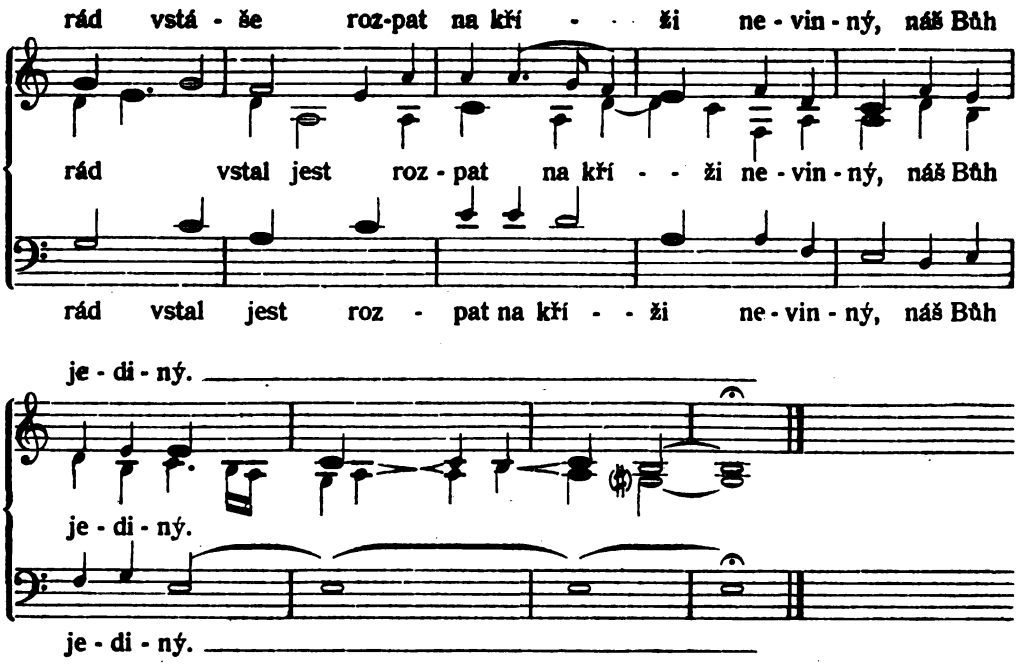
Diskantus aus der Prager Univ. Hs. XVII. B.[2]) 16. fol. 151[b]. Alt und Tenor aus der Sedlčaner Hs.:



[1]) Stammt aus Beneschau, der Autor heißt: „Waczlaw Rzernik Kolarzowicz.

[2]) Im Original is ¢, weiße Mensuralnotation. Die Komposition fängt mit dem Durklange auf der VI. Stufe des phrygischen Modus an.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Zur Melodie der Sedlčaner Hs. muß noch bemerkt werden, daß sich darin keine besonderen Noten für *Ro.* (Repetitio) befinden; sie ist also ein Beweis, daß es sich um ein strophisches Lied handelt.

Dieselbe ältere Melodie, welche mit jener des ursprünglichen „Surgit" übereinstimmt, findet sich, wie schon bemerkt, auch im Beneschauer Kantional fol. 96. Sie bietet Gewähr für den inneren Zusammenhang des lateinischen „Surgit" und des böhmischen „Vstalť jest" und ist als dritte Stimme eines 4stimmigen Männerchores angeführt, der leider ohne kühne Konjekturen nicht zu reproduzieren ist, da im Manuskripte viele Notenköpfe undeutlich sind und ganze Stellen fehlen.

Die Kantionale der Böhmischen Brüder aus dem XVI. Jahrhunderte kannten auch diese ursprüngliche, dem böhmischen und lateinischen Liede gemeinsame Melodie; sie unterlegten derselben einen anderen Text und versahen das eigentliche Lied, „Vstalť jest" mit einer anderen, jetzt üblichen Melodie. Durch Vertauschung der Melodien versuchten die Utraquisten wissentlich die bestehende Tradition zu ändern. Es geschah dies übrigens auch bei anderen Liedern. Die „geistlichen evangelischen Lieder" aus dem Jahre 1594 (Písně duchovní evangelistské), S. 53, verlangen zur Melodie des alten „Surgit" nicht den Text „Vstalť jest", sondern die Worte des Liedes: *„Pán Ježíš pokušení ráčil trpěti od ďábla čtyřicet dní a se postiti"* zu singen.[1])

[1]) Auch die Melodie des deutschen Liedes „Ave Maria, gegrüßt seyst du von mir" zeigt große Ähnlichkeit mit der Singweise „Surgit in hac die". (Bäumker, Schlußband, Seite 324, 8).

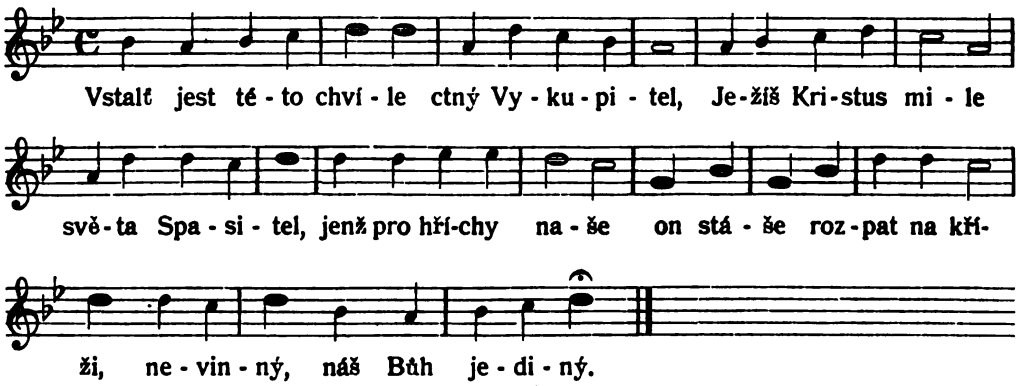
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es läßt sich also behaupten, daß diese Lieder „Surgit in hac die" und „Vstalť jest" ursprünglich nach der in der Wittingauer H. A. 7, in der Königgrätzer Hs. aus 1505, fol. 273ª und Prager Mus. befindlichen Hs. (sign. XIII. A. 2. fol. 190ª) aus 1512 gesungen wurden. Vorlage für das böhmische Lied wäre also das lateinische. In den ältesten Niederschriften finden wir überall die gleiche Strophenzahl, der lateinische Text ist dem böhmischen vorangestellt, nicht umgekehrt. Die Worte „Corde letabundo" sind direkt wörtlich übersetzt durch: „Srdečného hlasu".

Die älteste bekannte Melodie hat eine lateinische und nicht böhmische Textunterlage. Überall finden wir bezeichnet, daß das „Vstalť jest" so gesungen wird, wie das „Surgit" und nicht umgekehrt.

Erst im XVI. Jahrhunderte existiert neben der beiden Texten gemeinsamen Melodie eine andere für den böhmischen Text. Damit fällt die Hypothese Konráds, daß das lateinische Lied eine Übersetzung des böhmischen sei. Die *zweite, spätere* Melodie zum böhmischen Text „Vstalť jest" lautet in dem Bömischbroder Kanzional folgendermaßen:

Böhmisch Broder Kantional. Druck. Prager Museum, sign. 27. A. 13ª fol. 125ª.



Es wurde bereits hervorgehoben, daß neben der ersten Melodie im XVI. Jahrhunderte auch diese zweite verwendet wurde. Ein interessanter Beweis dafür ist die erwähnte Tenorstimme aus dem Museum in Sedlčan, wo in Nr. 4. in die Osterprose „Nuž velikonoční chválu" nach dem Choralanfange auch die zweite, jetzt gebräuchlichere Melodie mit dem Text „Vstalť jest" eingelegt ist. Also befinden sich in derselben Hs. beide Melodien zu demselben Text wie im Beneschauer Kantional.

Zweifellos weicht die zweite Melodie von der ersten ab, ist phrygisch transponiert und endigt ungewohnterweise mit der oberen Oktave. Mit Rücksicht auf diese Art des Schlusses vermutet Dreves, die zweite Melodie könnte eine harmonische Begleitstimme zur ersten sein und mit derselben ein Organum bilden. Diese Vermutung ist aber schwer zu

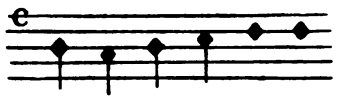
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stützen. Eher scheint es, daß die zweite Melodie eine selbständige Variante zur ersten Melodie bildet. Die ursprüngliche Melodie war wegen ihrer Originalität so einschmeichelnd, daß sie modifiziert zu allem möglichen gesungen wurde; namentlich ihren Anfang finden wir in zahlreichen Liedern.

In den Roraten des XVI. Jahrhunderts begann ein Lied heiteren Genres: „Což byl Adam ztratil skrz jabka jedení" in ganz gleicher Weise. Ähnlich begann auch, wie schon ausgeführt worden ist, das Roratelied: „Titot jsou dnové, o nichžto nám sluší bdíti" im Montagsalleluja. Gleichen Anfang hatten auch folgende lateinischen Lieder: „Summi increati Patris eterni",[1]) „Manus sancti Thomæ palpant Dominum",[2]) „Ergo imperator supreme", „Vale imperatrix celica",[3]) „Eya imperatrix supreme te collaudant".[4]) Ähnlich begann auch in der Kunwalder Hs. von 1576. fol. C. IX. mit der Überschrift: „Vstoupení Kristovo pamatujme" zum Texte: „Po zmrtvýchvstání Páně čtyřicátý den . . ." und auch in der Prager Mus. H. XII. F. 14 fol. 219a, (Das Kantionale von Jistebnitz): „Zdráwa cizsarzowno, wssie cznosti".

In welchen Drucken das Lied „Vstalť jest" mit der zweiten Melodie erscheint, ist anzuführen[5]) nicht notwendig. Eher dürfte es interessieren, daß dieselbe in der Hs. des Museums in Tábor aus dem Jahre 1582 fol. 257ab mit 5 (allen) Strophen — transponiert mit b erscheint, obzwar sie das b bloß voraussetzt. Die Hs. in Rakovník „numero secundo" aus 1594 fol. XIII[b] interpoliert mit der jüngeren Leseart das chorale „Gloria" beim Auferstehungsfeste des Herrn und unterlegt die siebente Strophe aus dem Liede „Vstalť jest.

Die Melodie steht bald in der Originaltonart, bald ist sie mit 1 b transponiert. So transponiert beispielsweise die Königgrätzer Hs. sign. 135 fol. 233[a] von 1599 bei der Überschrift „Surgit in hac die":



[1]) Königgrätzer H. B 4; Prager Univ. H. VI C 20a S. D 17; Königgrätzer H. B 11 p. 4.

[2]) Königgrätzer H. B 11, fol. 5 und Prager Univ. Druck 46 E, 224 Q2 autore N. Vodniano.

[3]) Franušs Kanzionale (Königgrätzer Mus. B 1 fol. 261 aus 1505). Eine ähnliche Melodie ist schon in der Vyšehrader H. aus der Hälfte des XV. Jahrhunderts fol. 48[a] zu demselben Texte.

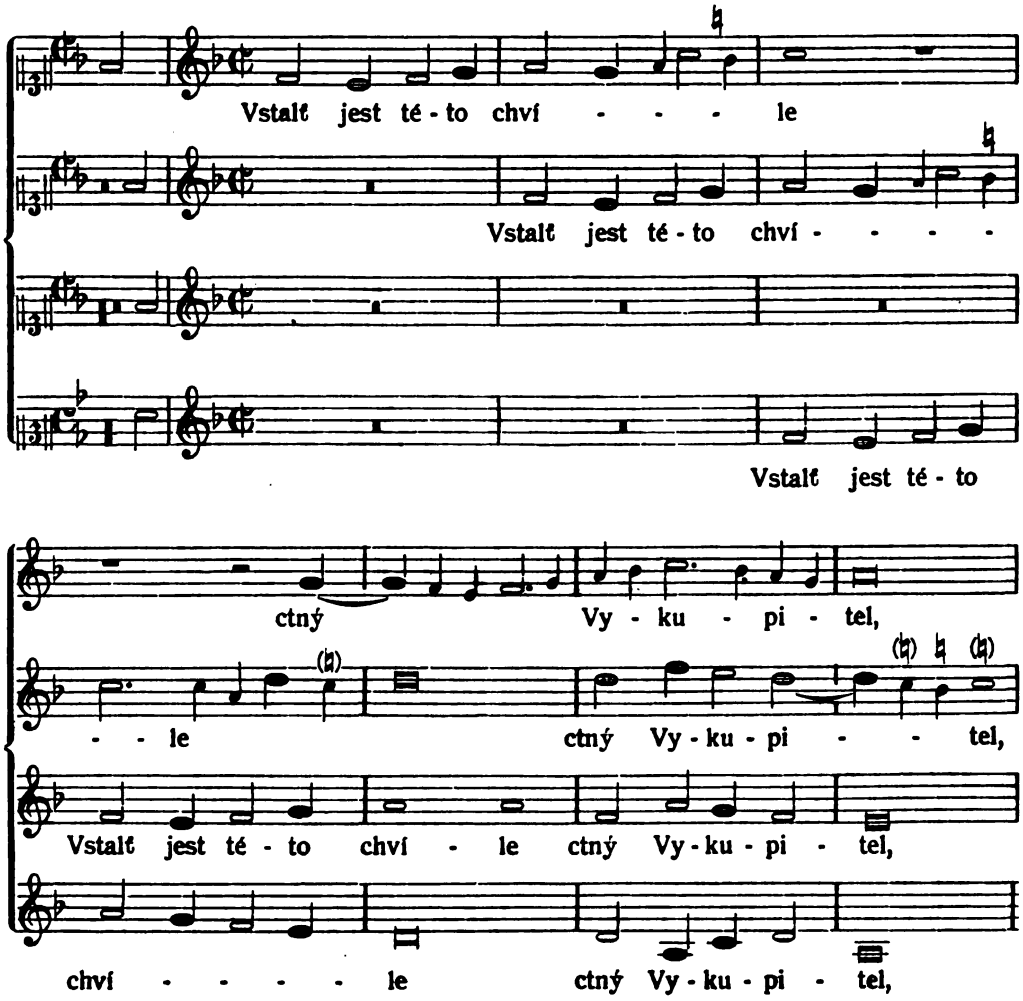
[4]) Königgrätzer H. Nr. 15 fol. 23[a].

[5]) Hymnologia bohemica von J. Jireček 1878 S. 82 zitiert Liber prosarum et hymn. (nach Balbin), 1522. 1531. 1559. 1561. Táb. Ol. 1601. Hl. 1615. 1659. SV. Kan. 232 Cith. —

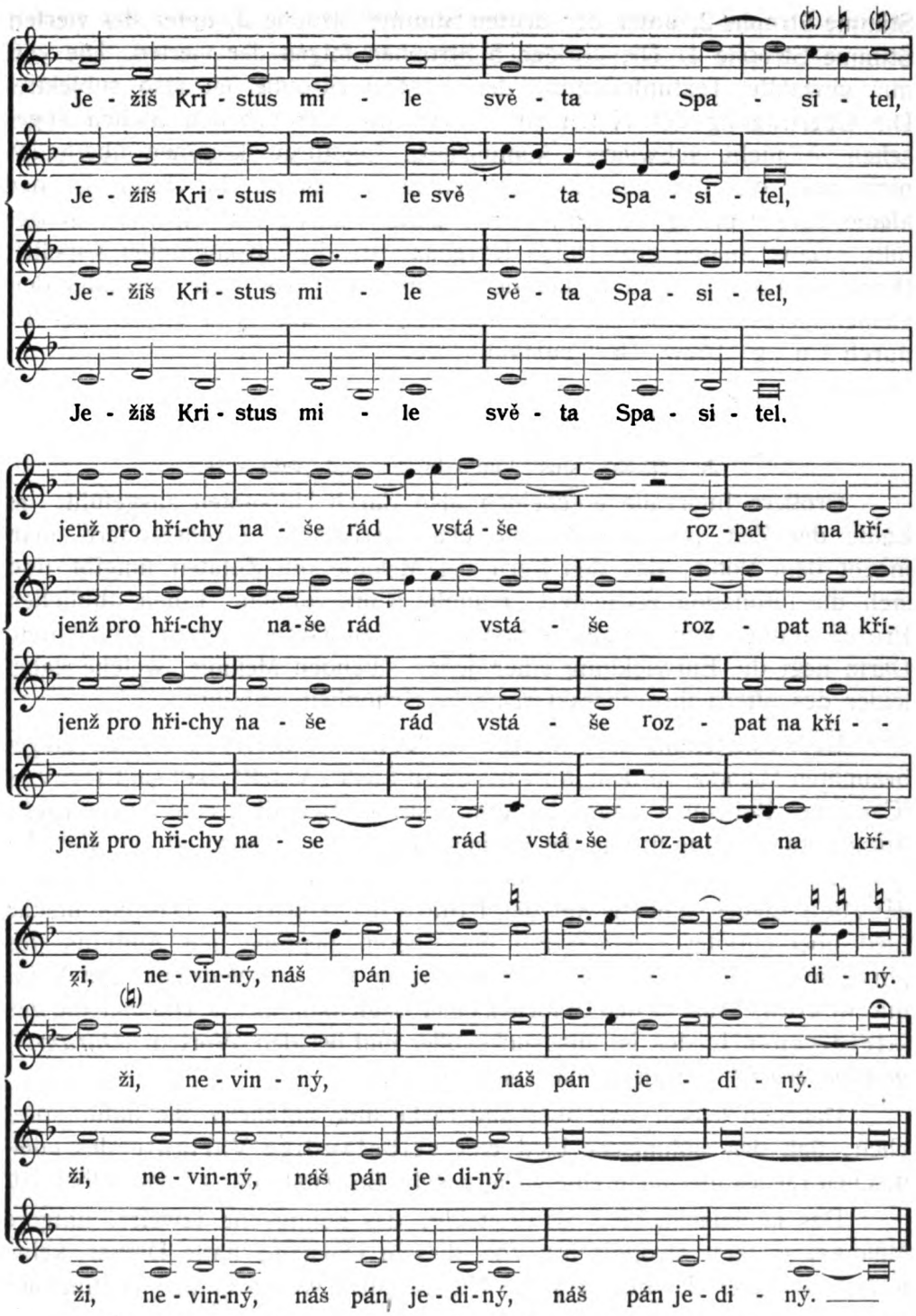
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der jüngere cantus firmus hat ebenfalls verschiedene Varianten. Man gebraucht diese Melodie als Tenor für mehrstimmige Kompositionen, in denen dieselbe zugunsten harmonischer Kombinationen öfter Veränderungen erfordert. Die Terzensprünge (bei dem Worte „mile") erscheinen zur Erleichterung der Intonation mit Hilfsnoten ausgefüllt. Einen nach dieser Richtung interessanten Cantus firmus bringt in der dritten Stimme die Beneschauer Hs. des Prager Konservatoriums fol. 95^b und 96^a aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts. Die Komposition ist „ad pares voces" gedacht für einen 4 stimmigen Knabenchor (3 Cantus, 1 Altus), da die oberen drei Stimmen im Diskantschlüssel auf der 1. Linie, die 4. Stimme im Mezzosopranschlüssel notiert ist. Die Benennung der Stimmen fehlt in der Hs.; der unbekannte Autor gibt nicht einmal an, für welchen Chor die Komposition bestimmt sei. Doch spricht die niedrige Stellung der C-Schlüssel für den Knabenchor.

Prager Konservatorium, H. fol. 95. 96.



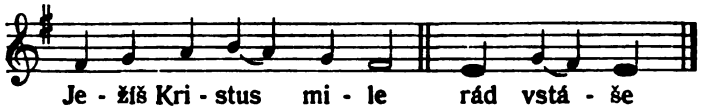
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Das erste Motiv kommt imitatorisch in allen Stimmen vor; dieselben kreuzen sich öfters. Der Text erscheint nicht genau unterlegt; unter der ersten Stimme befindet sich im Original Strophe 1, unter der zweiten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Stimme Strophe 2, unter der dritten Stimme Strophe 3, unter der vierten Stimme Strophe 4. Die übrigen 5 Strophen folgen der vierten. Die von mir gewählte Textunterlegung der ersten Strophe ist also subjektiv. Die Übertragung der Noten ist — von den verdorbenen Stellen abgesehen — nicht schwierig; komplizierte Ligaturen kommen überhaupt nicht vor, die Stimmen sind untereinander gesetzt. Im Tenor ist der kleine Terzensprung bei dem Worte „mile" durch eine Hilfsnote ausgefüllt. Ganz analog geht Holan Rovenský in der „Königlichen Kapelle" (Kaple Královská, Druck aus dem Jahre 1683) vor, der ebenfalls den kleinen Terzsprung bei *„Kristus mile"* „a—fis" und *„ráď vstaše"* „g—e" durch ein „g" bezw. „fis" ausfüllt.



Größere Intervalle erscheinen also durch Hilfsnoten ausgefüllt; im Laufe der Zeit verschwindet die charakteristische Kirchentonart, man macht dem Volke, das den Kern der Melodie mit Zutaten umgibt und sich die Intonation erleichtert, manche Konzessionen. Einen ähnlichen Prozeß können wir übrigens beinahe bei allen Kirchenliedern beobachten. Darin liegt die Entwicklung einer jeden lebenden Melodie, welche dabei leider des öftern ihre charakteristische Schönheit einbüßt.

Über Entstehung der zweiten, im XVI. Jahrhundert ausschließlich gebrauchten Melodie zu dem böhmischen Liede „Vstalť jest" sagt Dreves (Cantiones Bohemicæ pag. 141 Anm.), sie sei eigentlich eine harmonische Stimme zum cantus firmus des lateinischen Liedes: „Surgit in hac die". Er führt für seine Hypothese folgende Gründe an: 1. Die Melodie des lateinischen Liedes schließt mit der Finale der Tonart. 2. Das böhmische Lied überschreitet zweimal mit der oberen Septime den Ambitus des phrygischen Modus und die Stimmführung bei den Worten: „na kříži und nevinný" macht den Eindruck einer Begleitstimme. 3. Die Melodie des lateinischen Liedes ist ausdrucksvoller und bei den Worten *„Duram!*[1]) *mortem crucis"* geradezu malerisch schön.

Dagegen lassen sich aber andere Gründe anführen, die dafür sprechen, daß das böhmische Lied eine selbständige Variante des lateinischen Liedes und nicht eine harmonische Begleitstimme zu demselben ist.

Das lateinische Lied ist dreiteilig, das böhmische (zweite, jüngere Melodie) einfach strophisch. Von diesem Umstand hatte Dreves keine Kenntnis, da er die böhmische Niederschrift weder in der Wittingauer noch in der Museums Hs. XIII. A 2. herangezogen hat. Ihn hätte jedoch darauf die Bemerkung Ro. (Repetitio) aufmerksam machen können, die

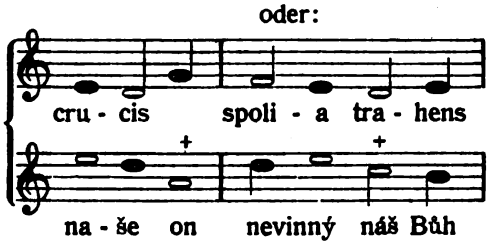
[1]) gut „diram".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich in der Wittingauer Hs. beim lateinischen Texte des Liedes befindet. Das lateinische Lied hat einen Refrain, das böhmische nicht. Ich fand nirgends einen Anhaltspunkt dafür, daß die Melodie des böhmischen Liedes eine Begleitstimme zum lateinischen wäre.

Die Septime ist in der zweistimmigen Komposition des XV. Jahrh. kein verbotenes harmonisches Intervall, aber es ist nicht wohl zu denken, daß im Organum sich eine Parallelfortschreitung von der Oktave zur Septime finden könnte.

oder:



In der Sedlčaner und Beneschauer Hs. benützt der Komponist bei mehrstimmigen Kompositionen als Tenor entweder die Choralmelodie oder mensurierte Liedermelodien. Es läßt sich nicht behaupten, daß er eine Begleitstimme in der Kantilene zum cantus firmus erhoben, und er hat gewiß auch bei dem Liede „Vstalť jest" keine Ausnahme gemacht. Ferner unterlegt er der ursprünglichen Melodie des lateinischen Liedes „Surgit", sowie der zweiten, in den Drucken der böhmischen Brüder erscheinenden Melodie, den gleichen böhmischen Text; damit zeigt er, daß er beide Melodien als selbständige betrachtet und nicht etwa die zweite als Begleitstimme der ersten.

Die zweite Melodie findet sich übrigens im XV. Jahrhundert gar nicht, ebensowenig ein Organum, in welchem beide harmonisch vereinigt wären. Auch erscheint die zweite Melodie nirgends mit lateinischem Text versehen, was doch der Fall sein müßte, wenn sie als vox superior zum Tenor des lateinischen Liedes angesehen werden soll.

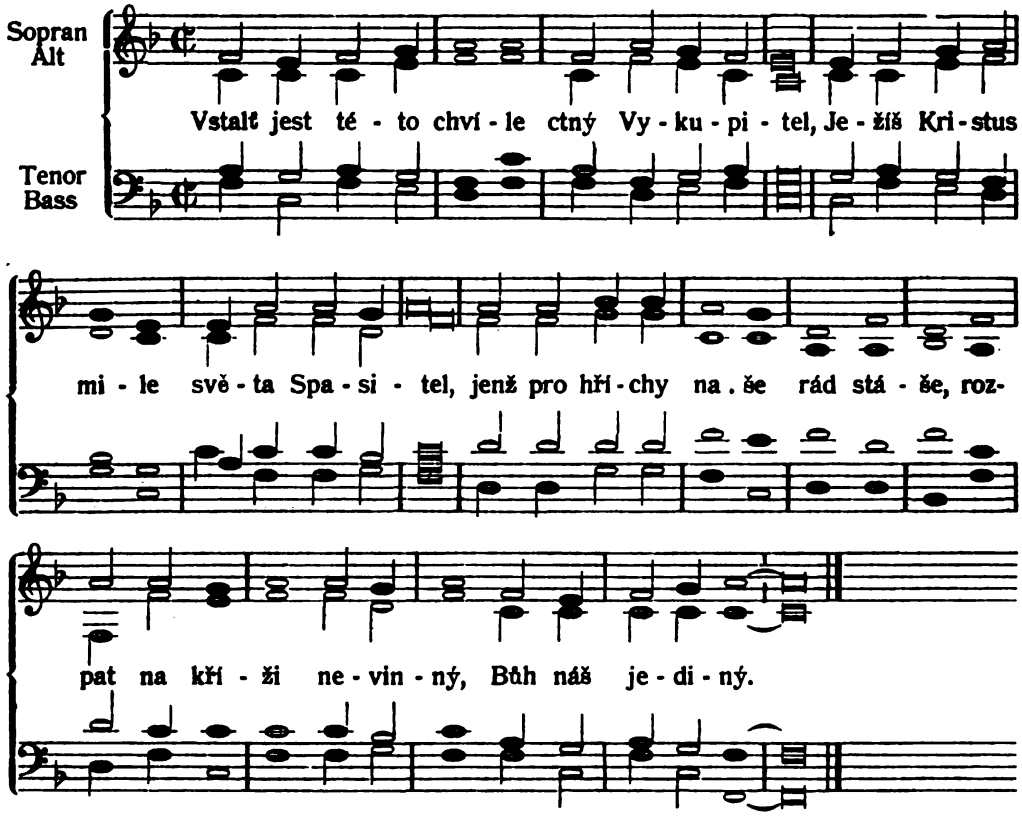
Die Kantionalien der Böhmischen Brüder kennen beide Gesangsweisen und verwenden dieselben zu verschiedenen böhmischen Liedern; sie konnten auch den Ursprung beider kennen, sowie den jüngeren Datum's der zweiten Melodie. Es ist zwar richtig, daß die Begleitstimme öfter als cantus firmus aufgefaßt wurde, doch liegen dafür in unserem Falle keine Beweise vor.

Daß die zweite Melodie über die Oktave des Finaltons hinausgeht, ist kein Grund dafür, sie als harmonische Stimme anzufassen. Es würde zu weit führen, alle selbständigen Melodien des XV. und XVI. Jahrhunderts namhaft zu machen, deren Ambitus die Oktave des Finaltones überschreiten. In den Kantilenen der „Roramina" gibt es hiefür Beispiele genug. Es seien nur erwähnt *„Težkost věčnou", „Ke cti chvále, Krista*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

krále", „Ad honorem et decorem", „Vzdejmež chválu" etc. In allen diesen überschreitet der cantus firmus die Oktave des Finaltones.

Eine jede Melodie steht im Tonus authenticus (perf., imperf. oder plusquamperf.), wenn sie mindestens die Obersext, höchstens die Obernone erreicht und nach der Tiefe zu die Finalis um einen Ton überschreitet. Die Melodie des „Vstalt' jest" in der zweiten Fassung steht im Tonus phryg. plusquamperfectus. Es ist also nicht notwendig zur Hypothese zu greifen, diese Melodie sei eine Begleitstimme des ursprünglichen lateinischen Liedes; das wäre nur dann der Fall, wenn sich dieses handschriftlich belegen ließe, was aber hier nicht zutrifft. Überall wird nur gesagt, das böhmische Lied werde so gesungen wie das lateinische und nicht umgekehrt. Die Tradition vindiziert dem lateinischen Lied die Originalität und zwar sowohl in bezug auf die Melodie als auf den Text. Die zweite Melodie des böhmischen Liedes wurde auch als vierstimmige Homophonie bearbeitet. Den Beweis hiefür bietet das Kantionale des Andreas Kopydlanský aus dem XVII. Jahrhundert (Eigentum der S. Martin Dechantkirche zu Sedlčan) S. 258. 259., welches eine Reihe mehrstimmiger Kompositionen verschiedenen Datums enthält:



Wie verschieden ist diese Bearbeitung von der polyphonen des Beneschauer Kantionals!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das Lied „Vstalt' est" und seine Quelle „Surgit in hac die", sind nach der textlichen Seite aus den Hs. des XV. Jahrhunderts bekannt.

Das böhmische Lied hat eine doppelte Melodie, die eine stimmt mit der des lateinischen Liedes überein, die andere scheint eine selbständige Variante der ersten zu sein. Die erste Sangweise ist origineller, die zweite behauptete aber das Feld und nach ihr wurde und wird ausschließlich das Lied „Vstalt' jest" gesungen. Die Originalmelodie verwendete man schon im XVI. Jahrhunderte zu einem anderen Text. In die Auferstehungsfeier wurde die Melodie als volkstümliches Element von den Utraquisten des XVI. Jahrhunderts aufgenommen. Die approbierten katholischen Ritualbücher des XVII. Jahrh. erlauben das Singen derselben erst nach Beendigung der liturgischen Zeremonien; die privaten katholischen Agenden stellen sie in den Mittelpunkt der ganzen Feierlichkeit, bei welcher der Priester ebenso logisch als unliturgisch das „Vstalt' jest" intoniert. Es wird immer, ob Original oder Nachbildung einer lateinischen Vorlage durch seinen Mensuralcharakter ein Beweis für den Fortschritt des Volksgesanges in Böhmen bleiben und es wird den Prinzipien des katholischen Ritus nicht widersprechen, wenn der Priester nach amtlicher Approbation beim Heiligen Grabe zuerst das „Vstalt' jest této chvíle ctný Vykupitel" intoniert und dann erst mit dem Ostensorium in der Hand in der Prozession zum Hauptaltare schreitet.

Beilage

Zur Übersicht folgt der ganze katholische Ritus aus dem Obsequiale vom Jahre 1585. Der utraquistische böhmische Ritus am Ende des XVI. Jahrhunderts, wie er in Táborskýs Altarbüchern (Knihy voltářuí) notiert ist, ist meistens eine Übersetzung des katholischen lateinischen Textes in den böhmischen, der syllabisch der zergliederten Choralmelodie unterlegt wird.

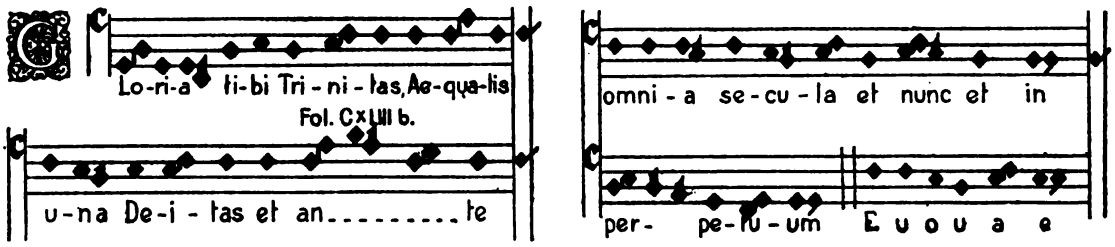
Obsequiale aus dem Jahre 1585

Fol. CXLIII[a]

Sequitur rubrica de sepulchri visitatione in nocte sancta paschali.

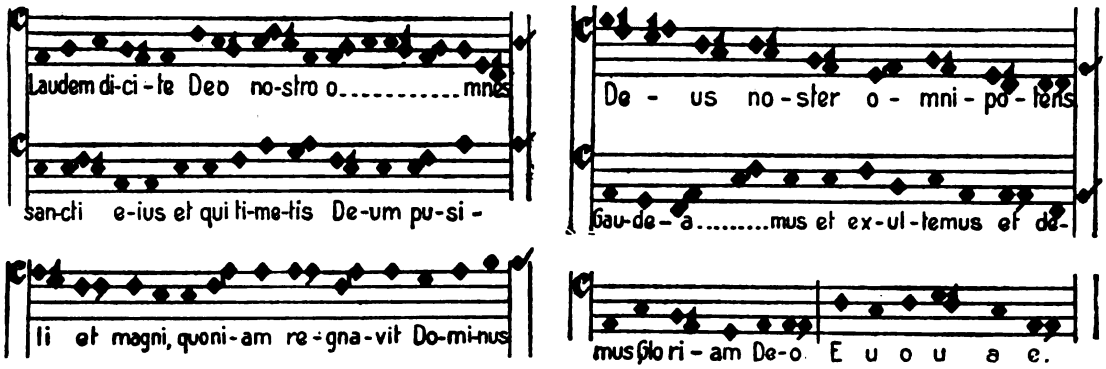
Unde ad Matutinas magna pulsetur campana, ut conveniant canonici, vicarii et alii clerici. Et tunc priusquam Matutinum incipiatur, fiat sepulchri visitatio precedentibus vexillis, cereis, thuribulo et aqua benedicta. Cum autem ad locum sepulchri perventum fuerit, prælatus (cui officium impositum est) cum genuflexione incipiat antiphonam:

Fol. CXLIII



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Post hoc sequens antiphona imponatur per eundem prælatum.



(Fol. CXLIIIIa).

Tunc cantor chori incipiat psalmum.: Laudate Dominum omnes gentes.

Repetitio: Gaudeamus et exultemus ut supra.

℣. Quoniam confirmata est super (nos misericordia eius et veritas Domini manet in aeternum).

Repetitio: Gaudeamus et exultemus . . .

℣. Gloria Patri et Filio . . .

Repetitio: Gaudeamus et exultemus . . .

℣. Sicut erat in principio . . .

Repetitio: Gaudeamus et exultemus . . .

Kyrie eleison, Christe eleison. Kyrie eleison.

Pater noster . . . et ne nos (inducas) . . .

℣. Haec est dies, quam fecit Dominus, alleluia.

℟. Exultemus et laetemur in ea, alleluia.

℟. Exsurgat Deus et dissipentur inimici eius, alleluia.

℟. Et fugiant, qui oderunt eum a facie eius, alleluia.

℣. In resurrectione tua Christe, alleluia.

℟. Coelum et terra laetentur, alleluia.

℣. Domine, exaudi orationem meam.

℟. Et clamor meus ad te veniat.

℣. Dominus vobiscum.

℟. Et cum (spiritu tuo).

Oremus. Per gloriam sanctissimae resurrectionis tuae,[1]) Jesu Christe filii Dei omnipotentis et[2]) per humilitatem assumptae humanitatis tuae, miserere omnibus fidelibus,[3]) vivis et defunctis.[4]) O rex gloriae, Domine virtutum, fortis praeliator.[5]) O misericors Deus, humanae captivitatis liberator, te laudant coeli coelorumque iubilatio. Adorat te terra terrarumque[6]) plenitudo,[7]) te timeat[8]) Tar-

[1]) Vyšehrader H. fol. 87a hat *Domine* zugefügt.

[2]) Vyšehrader H. fol. 87a *et* fehlt.

[3]) „ „ fol. 87a hat *tuis* zugefügt.

[4]) „ „ fol. 87a hat *donando vitam eternam* zugefügt.

[5]) Vyšehrader H. fol. 87a hat *omnipotens inferni triumphator* zugefügt.

[6]) Vyšehrader H. *terrarumque* fehlt.

[7]) „ „ hat *que eius* zugegeben.

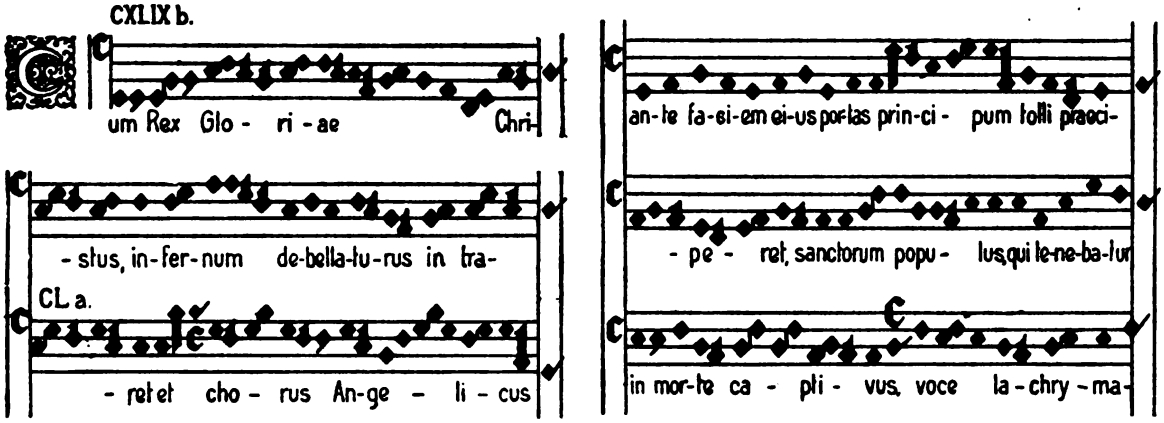
[8]) „ „ hat *Timent.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tarea et tartarea[1]) officina. Quod tu verax et fidelis Deus misericorditer facturae tuae per prophetas (fol. CXIV b) tuos sanctos promisisti, hodie victoriosissima resurrectione tua implesti. Letentur coeli et exultet terra in sua liberatione et exaltet[2]) resurgentem[3]) per saecula saeculorum regnantem[4]) et imperantem.[5]) Nunc ergo in ista solennitate[6]) resurrectionis tuae munda nos a sordidus peccatorum nostrorum et libera nos ab infernalibus claustris, erue nos a daemoniacis vinculis, quae tu[7]) fortiter contrivisti. Adiunge nos illorum gaudiis, quos de inferis ad superos cum gloria te exultatione reduxisti, quatemus sacra passione tua[8]) informati, sacri corporis et sanguinis tui perceptione a peccatis omnibus[9]) mundati, gloriosae resurrectionis tuae laetitia decorati ad visionis celsitudinem mereamur pervenire.[10]) Qui cum Patre[11]) et Spiritu sancto vivis et regnas Deus per omnia saecula saeculorum. Amen.

Finita oratione ista crux adoleatur et aqua benedicta aspergatur. Post hoc flexis genibus crux tollatur de sepulchro ac cum processione ad chorum deportetur et ante altare maius reponatur choro submissa voce cantante: „Cum rex gloriæ."

Cum rex gloriae.[12])



[1]) Vyšehrader H. hat *thartareaque.*

[2]) Vyšehrader H. hat *exaltent.*

[3]) „ „ „ *resurgentem et regnantem.*

[4]) Vyšehrader „ hat nicht *regnantem et imperantem.*

[5]) Vyšehrader „ hat vor *Nunc* die Inschrift *Oracio.*

[6]) Vyšehrader H. fügt zu 87a *gloriose.*

[7]) Vyšehrader H. 87a hat nicht *tu.*

[8]) „ „ hat *mortis tue* statt *tua.*

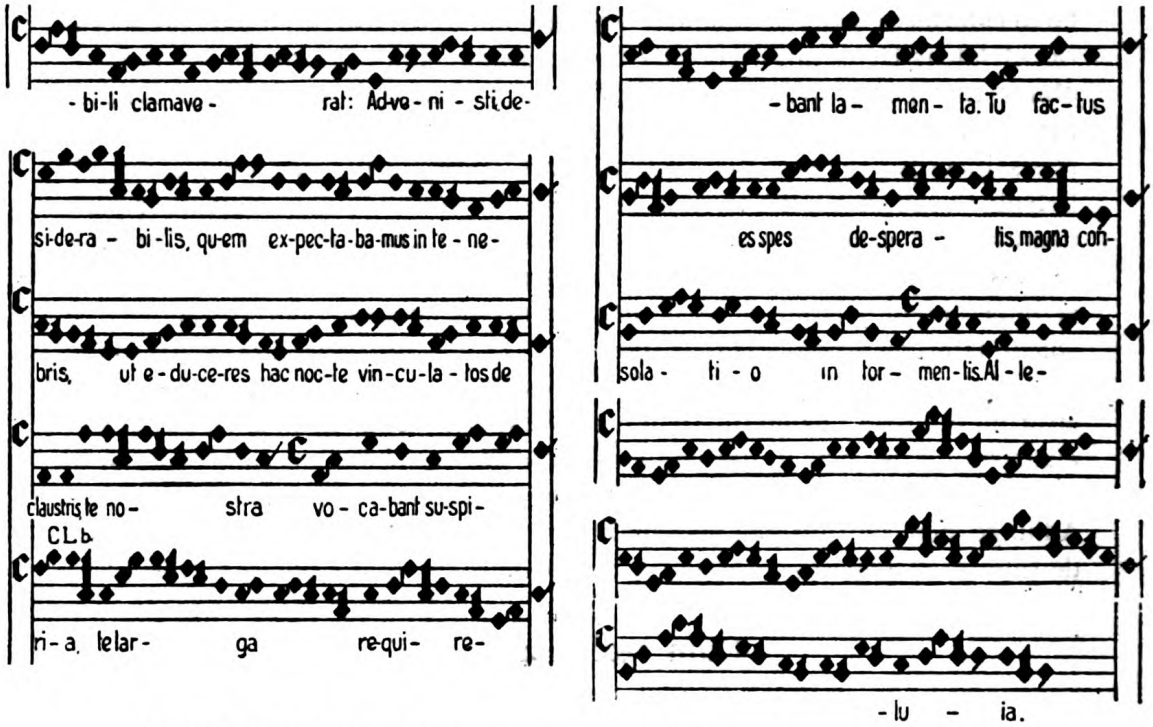
[9]) „ „ hat nicht *a peccatis omnibus*

[10]) „ „ hat *pervenire mereamur.*

[11]) „ „ hat nach dieser Oration die Inschrift: „deinde cantando submisse euntes a sepulchro: Cum rex glorie cristus" mit der Notation.

[12]) Im Obsequiale fehlt auf fol. CXLIIII[b] dieser Gesang; er wird da nur zitiert. Deßwegen lasse ich ihn aus fol. CXLIX[b] ff. abdrucken, wo er im Obsequiale sub titulo: „de circuitus processione in die sancto paschae" steht. — Das übrige folgt wieder auf fol. CXLIIII[b] und fol. CLXV[a].

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



(Fol. CXLIIII b.) Hoc finito, matutinale officium (fol. CLXV a) incipiatur. Post matutinas vero, ad altare beatae virginis Mariae fiat processio, ubi decantetur primum a choro Antiphona „Regina coeli." Deinde eadem Antiphona in organis repetatur, quo facto dicitur ℣. Speciosa facta es et suavis in deliciis tuis, alleluia. ℟. Sancta Dei genitrix, alleluia.

Oratio. Deus, qui per unigeniti Filii tui resurrectionem, familiam tuam laetificare dignatus es, concede nobis famulis tuis, ut per venerabilem eius genitricem virginem Mariam, resurrectionis gloriam et aeternae capiamus gaudia vitae. Per eundem. vel. Qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus sancti Deus, per omnia saecula saeculorum.

Amen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kleine Beiträge

Choralgesang und Kunstgesang

Der Choral gehört zu jenen Kunsterzeugnissen, die immer mehr Werte aufweisen, je intensiver man sich mit ihnen beschäftigt. Über sein Wesen und seine Wiedergabe durch Gesang liegen eine Reihe von Problemen vor, die noch immer ihrer letzten und endgültigen Lösung harren. Wir umgehen für diesmal die Streitpunkte des Choralrhythmus in Theorie und in Praxis und wenden uns der Erörterung der Frage zu: welche Beziehung besteht zwischen Choralgesang und Kunstgesang?

Es ist noch immer die Überzeugung nicht weniger Freunde des Chorals, daß er nicht die Pflege findet, die er verdient; daß er noch lange nicht in dem Maße an den sonntäglichen Hauptgottesdiensten praktische Verwendung findet, als dies vom Standpunkte des Kirchenmusikers und von dem des Pastoraltheologen als Cäcilienvereinspräses wünschenswert erscheint.

Wir haben uns seit vielen Jahren und ernst die Frage vorgelegt: woher kommt diese Unlust der Chorsänger, Choral zu singen; woher die geringe Neigung der Gemeinde, den Choralgesang für schön zu finden?

Die Antwort, die wir darauf geben müssen, möchten wir am liebsten für uns behalten; denn sie ist hart, und diese Zeilen werden dazu noch schließlich als bloße Nörgelei betrachtet und beiseite gelegt. Aber das wahre Interesse am kirchenmusikalischen Fortschritte nötigt uns, in diesem Falle das Schweigen nicht für den besseren Teil der Antwort zu halten!

Der Grund jener Mißerfolge, denen wir noch heute auf Schritt und Tritt begegnen, liegt darin: man unterschätzt die Schwierigkeit des Chorals, und zwar nach ihren drei Seiten hin, erstens in bezug auf die Artikulation, zweitens in bezug auf die absolute Tongebung, und drittens in bezug auf den allgemein ästhetischen Vortrag nach Rhythmik und Dynamik.

Eine große Zahl Dirigenten behandelt den Choral als ein notwendiges Übel und singt ihn herunter ohne Sinn, Verstand und Geschmack. Andere Chorleiter versuchen, dem Chorale beizukommen durch festes Einüben der Intervalle. Sie erklären wohl auch den Text. Aber es fehlt das feinere ästhetische Empfinden. Sie singen zwar mit Sinn und Verstand, aber ohne Geschmack.

Nur wenige wissen mit dem Chorale etwas anzufangen, das den tieferen Menschen befriedigt. Aber — sie zweifeln an der Möglichkeit einer geistigen Anteilnahme von seiten des Chores und singen darum den Choral allein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es fehlt nun nicht an Männern, die den Choral ernstlich proben, vieles verwerfen und streng tadeln. Es ist ein fortwährendes Abbrechen, Wiederbeginnen und Korrigieren. Schließlich bekommt es aber der und jener satt und bleibt vom Vereine weg — des Chorals wegen.

Der Fehler liegt eben darin, daß der Chorleiter mit Flicken und Stückeln das ungleiche Gewebe des Gesanges auszubessern versucht. Daher bleibt all sein Tun „Stückwerk". Er arbeitet sich umsonst ab; die Sänger werden der ewigen „Nörgelei" schließlich überdrüssig und fangen an, den Choral zu verabscheuen. Zuletzt bleiben sie dem Chore ganz fern. Und das hat mit seinem Singen der Choral getan.

Alleiniges Heilmittel ist und bleibt eine geordnete Stimmpflege. Wir verstehen darunter eine Singbelehrung, wie sie jeder Kunstsänger erhält, nur mit dem Unterschiede, daß die Bildungshöhe des Chorsängers gemäß der beschränkten Zahl der Unterweisungsstunden und auf Grund der mehr oder weniger lückenhaften musikalischen Allgemeinbildung eine geringere ist, als die des Solosängers. Die Aufgabe beider Musikbeflissenen ist die gleiche: Erzeugung eines schönen Tones. Der Ausgangspunkt und die erste Wegstrecke ist dieselbe: Erzielung eines losen, eines weichen Stimmtones. Nur die Ziele sind verschieden: dort vollendeter, hier angestrebter Sologesang.

Der feine Beobachter der menschlichen Stimme in ihrer Gesangstechnik, Hans Georg Nägeli (1773—1836), weist in seiner kleinen Schrift: „Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung, kunstwissenschaftlich dargestellt . . . Zürich, 1810" (genauer 1809) auf das eigentliche Element der Gesangsbildung hin: auf die Bildung der Stimme in Sekundschritten. Er sagt: je mathematisch einfacher sich die Verhältnisse zweier Intervalle wiedergeben lassen, desto schwerer wird ihre Beherrschung durch die Stimme. So steht die Oktav zur Prim im Verhältnis von 2:1, also in der denkbar einfachsten mathematischen Verbindung. Aber wie schwer ist die schöne Ausführung der Oktav in der Gesangstechnik. Andererseits steht die Sekunde im Verhältnisse von 9:10 (oder 8:9). Sie bildet die leichteste Fortschreitung der Singstimme und liefert das Grundelement des gebundenen, schönen Gesanges: des Legato. Denn bei ihrer Erzeugung erfahren die Stellmuskeln des Kehlkopfes und die Spannmuskeln der Stimmbänder das geringste Maß von Veränderungen. Somit erleichtert der Sekundenschritt den von der Singästhetik geforderten Gleichklang des Nachbartones mit dem Ausgangstone.

Weil nun dem so ist, so hat sich von allem Anfang an die menschliche Stimmkunst in erster und hauptsächlichster Beziehung in Sekundschritten betätigt. Die Lieder und Gesänge, soweit sie in ihrer Wiedergabe für die Sangeskräfte weiterer Kreise berechnet waren, zeigen diesen Sekundfortschritt in auffälliger Weise. — Insbesondere tritt diese Erscheinung, wie wir sie an dem Volksliede aller Völker beobachten können, beim römischen Chorale auf. Man vergleiche beispielsweise das Asperges me, das Kyrie der Advents-Messe, desgleichen das Kyrie der Ostermesse und viele andere mehr. Dieses Prinzip des sekundenweisen Fortschreitens ist so häufig zu finden, daß es einem großen Teile der Gesänge das Gepräge seiner Zeit aufdrückt, so daß man versucht wird, das Gesetz aufzustellen: je einfacher, je mehr also der Sekunde angenähert, die Intervalle eines Gesanges erscheinen, desto älter ist er. Die Proprien der neueren Feste weisen in dieser Beziehung eine unleugbare größere Singschwierigkeit auf, als die alten Festgesänge.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dieses Kriterium verliert nichts an seiner Beweiskraft durch bekannte Ausnahmen, hervorgerufen durch das Bestreben des Gesangskomponisten, den Text zu illustrieren, oder einen gewissen Nachdruck einer besonderen Stelle zu verleihen, um das Gefühl nach einer sanglichen Kulmination, nach einer architektonischen Steigerung, zu befriedigen.

Dahin gehört der gesteigerte dritte Anruf des Kyrie in der Advents-Messe; der jubelnde Ruf über die Geburt des göttlichen Erlösungskindes: „Puer". Ebenso weiß der Sänger den Quintensprung bei „Factus est repente" der Pfingstcommunio zu deuten als die künstlerische Nachahmung der Textstelle, die von der Herabkunft des Heiligen Geistes und seinen siebenfachen Gnadenwirkungen zur geistigen Macht handelt. Hieher gehört auch die auffallende, wirkungsvolle Textmalerei im Introitus der Missa Ss. Nominis Jesu bei: cœlestium terrestrium et infernorum.

Trotz dieser und einiger weiterer Ausnahmen gilt die Tatsache: die Hauptfortschreitung im Choral ist die Sekundenfolge. Ihre künstlerische Wiedergabe muß also das Hauptbestreben des Liedmeisters bleiben, wenn er ernst gemeinte Singstudien mit seinem Chore treiben will.

Dieser Hang der menschlichen Stimme nach dem Sekundschritt ist so stark entwickelt, daß der Singlaie sich gewöhnlich schon dadurch verrät, Terzensprünge zum Beispiel durch Zwischenschiebung des übersprungenen Intervalles zu verunzieren. Seinem Wesen nach ist dieses Hindurchziehen der Töne das, was der Fachmann mit Portamento bezeichnet und was der Stimmkünstler — wenn er es in Wahrheit auch ist — als die Blüte der Gesangestechnik erstrebt und was er mit wahrer Kunstempfindung äußerst selten, dann aber um so wirkungsvoller, anzuwenden sich erlaubt.

Diese Ausgleichung der Melodiesprünge mit dem Intervall der Sekunde ist alt. Schon der Pseudonym-Aristoteles (12.—13. Jahrhundert) erwähnt diese Art des Durchschleifens, die für den Choral zur charakteristischen Verzierung wurde und den Namen „Plica" erhielt, als welche sie sich besonders an den Schlußstellen der Gesänge und an den Cäsuren der Melodie findet. Die Plica ist ihrem Wesen nach nichts anderes als der Ausdruck des Bestrebens, aus dem Kehlgefühle heraus einen Ausgleich dort zu schaffen, wo die Komposition Sprünge vorschreibt, und sie beweist auch von dieser Seite aus die Wahrheit unseres Satzes: der Sekundenfortschritt ist das eigentliche melodische Element des Choralgesanges, wie überhaupt jeder Sangesmusik.

Die Ausbildung des Choralisten hat darum die erste und vornehmste Aufgabe darin zu suchen, den Sänger zur Wiedergabe von Sekundschritten künstlerisch zu befähigen. Die Frage ist daher: worin liegt das Wesen dieser Kunst der Stimmbildung.

Die Antwort ist leicht gegeben: die Stimmbildung hat zuerst den schönen Ton an sich zu erzeugen. Erst nach Lösung dieser ersten Kunstfrage der Stimmbildung kann der Stimmbildner dazu übergehen, die Verbindung der einzelnen an sich künstlerischen Töne vorzunehmen nach denselben Gesetzen der Kunst. Das will sagen: die Verbindung der Töne zu melodischen Gebilden geschehe so, daß die Schönheit des einzelnen Tones an sich gewahrt bleibt; daß also die Melodie als Kunstganzes das Antlitz derselben Schönheit erhält, wie der Ton in seiner Einzelbildung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Diese Kunst ist schwer, aber gleichwohl erreichbar und zur künstlerischen Belebung des Chorals notwendig.

Untersuchen wir zuerst die Merkmale des schönen Tones an sich. Sein Hauptmerkmal liegt in seiner Flüssigkeit, Biegsamkeit, Modulationsfähigkeit. Ist die Stimme weich gebildet, so fügt sie sich dem künstlerischen Willen mühelos. Vermag sie aber nur mit festgespannter Kehle Töne von sich zu stoßen, so ist sie für die Kunst unbrauchbar. Hartes Gestein eignet sich nicht zum Formen; es füllt die Form nicht aus. So steht es auch mit dem festgebildeten Singtone: er klingt rauh, eckig, hart; er füllt die vom Formgefühl des musikalischen Zuhörers aufgestellte Norm nicht aus; er klingt nicht ausgeglichen, nicht weich, wohlig, voll und rein. Damit haben wir indirekt das Wesen dessen gezeichnet, was der Singlehrer nennt: den lockeren Ton.

Es ergibt sich aus dem Gesagten, daß er nur dadurch erzeugt wird, daß der Singapparat leicht arbeitet und empfindlich reagiert. Dies ist nur dann der Fall, wenn der Singapparat seiner Natur gemäß eingestellt wird und dem Kunstwillen mühelos folgt. Dadurch kommt das zum Vorschein, was der Fachmann mit dem Ausdrucke: gesunder, natürlicher Ton bezeichnet.

Der so gebildete Ton ist in seiner Biegsamkeit für künstliche Zwecke verwendbar, das heißt, er läßt sich dynamisch, rhythmisch und melodisch zwanglos, leicht verändern. Der schöne Ton wird so zum Ausdrucksmittel der Seele, die auf seinen weichen Fittichen herrschend ruht wie der Geist über dem Stoffe, den er andererseits durchdringt.

Der lockere Ton allein gewährt die Garantien, daß der Singunterricht die Stimme nicht ruiniert, den Sänger nicht krank macht, ihn an seinem heiligen Gute der Stimme als unverkürzten Besitzer erhält. Der lockere Ton allein kann den hohen Kunstzweck der Singbildung erfüllen und zum Träger des Seelenlebens werden, das er verklärt ausspricht. Er ist die Voraussetzung allen Singunterrichts, alles Gesanges, wenn man die wahre Bedeutung des Wortes „Gesang“ nicht schwächen und verdunkeln will.

Darum sollte keine Sorge des Chorführers so groß sein als die: zu sorgen, daß der Ton von seiten der Sänger lose erzeugt wird und lose bleibt bei allem Gesange von der Jugend bis ins Alter. Hiebei spielt die Lage der Zunge die Hauptrolle. Jeder Singlehrer sollte es für seine heiligste und erste Pflicht halten, darüber zu wachen, daß sie flach, breit, träge, gefühllos, bewegungslos im Munde vorn bis an die Zähne lose reiche. Sie hat bei der Tonbildung an sich nichts zu schaffen. Ihre Tätigkeit tritt erst ein, wenn es sich um die Umbildung des Naturlautes, wofür wir dem „a“ Klang halten müssen, handelt. Es muß der Singlehrer persönlich sich von dieser rechten Stimmlage überzeugen durch individuelle Beobachtung. Einen Ersatz für diese notwendige „Nachsicht“ gibt es nicht.

Jedes Außerachtlassen dieser Forderung zeitigt die Gefahr, daß der Singunterricht nicht nur keine Erfolge bleibender Art zustande bringt, sondern einen Eingriff in die Gesundheit der Singzöglinge, der Sänger, bedeutet, der schwere Folgen nach sich ziehen kann. Diese Forderung wird der Singchorführer eben nur dann erreichen, wenn er seine Schüler einzeln, jeden für sich, kennen zu lernen sucht dadurch, daß er sie einzeln untersucht und fortdauernd daraufhin beobachtet, wie sie die Organe gebrauchen. Ist sein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Chor zu groß dafür, dann richte er eine Vorschule ein, in der die Singschüler so lange verbleiben, bis sie Gewähr leisten, daß sie ihre gute Art zu singen — so wie sie es jetzt gelernt haben — nicht wieder ändern, sich zum Unsegen, dem Kunstfreunde zur Qual.

Wo nur Erwachsene als Mitglieder in Betracht kommen, richte der Dirigent Vorbildungskurse ein und zwar sondere er die Teilnehmer nach Geschlechtern ab, weil sonst die sich zeigende Befangenheit den Unterricht sehr beeinträchtigen dürfte. Je weniger an der einen Unterweisungsstunde teilnehmen, desto besser; das Ideal bleibt Einzelbehandlung der Singschüler.

Wir sagen: wer als Dirigent wirkliche Fortschritte zu erreichen beabsichtigt, wer seinen Chor zu wirklichen Sängern heranbilden will, der errichte solche Vorkurse. Diese Einrichtung erweist sich als segensreich auch insofern, als sie Gelegenheit gibt, auch den „alten" Sängern wieder einmal auf die Zunge zu sehen. Dadurch wird der Übungskursus gleichsam zur Stimmen-Reparatur-Werkstatt, wo nach bestimmten Laufzeiten das rollende Material eingehend untersucht und wenn nötig ausgebessert wird.

Der gute Einfluß solcher vorbeugender, abhelfender Sorge um die Stimme und ihre Bildung ist für die Aufführung von größtem Vorteil: die Schüchternen und solche, die so gern hinter der Front sich zu schonen geneigt sind, werden zu erneuter Energie angeflammt; der Sänger mit falscher Zunge — sei es, daß sie zu einer Kloßform oder zu einer Gurkenform langgestreckt und zusammengepreßt wird — erhält Aufschluß über ihre normale, naturgemäße Lage. Die Mitglieder, die zu „Bruststimme" neigen, die gewohnt sind, ihr Notenblatt mit möglichst viel Kraft herunterzusingen, die es als Bässe für eine Pflicht halten, den Ernst der Feier durch dumpfes Dröhnen und dunkles Rollen der Stimme nachhaltiger zu gestalten, diese Kraftsänger erhalten Anweisung, wie nach oben zu die Stimme sich abzumildern und einzurichten habe, um dem Knotenpunkte auszuweichen, jener Stelle, wo ruckweise die „Bruststimme" in die „Kopfstimme" übergeht.

Diese Gewaltstimmen bedürfen der Nachhilfe am meisten. Ihnen hat der Chormeister mit seiner Stimme zu zeigen, was Verschmelzung von Kopf- und Bruststimme heißt; daß diese Verschmelzung allein den Schmelz der Stimme vorbereitet und herbeiführt; daß diese Ausgleichsübungen am wirkungsvollsten von oben aus einzuleiten und fortzusetzen sind bis dahin, wo der Baß eine helle, baritonartige Färbung und angenehme Weichheit und Biegsamkeit erhält. Dann erst kann der Verein mit seinem Dirigenten sagen, daß er Tonbildung treibt. Erst solch eine Sängergemeinschaft ist fähig, zu erkennen, was Gesangskunst heißt, und erst so gebildete Sänger werden imstande sein, tiefer in das Wesen des Gesanges, vor allem des Kirchengesanges einzudringen, dessen künstlerisches Hauptmerkmal die dynamische Ausgleichung bildet, die nur und nur erreicht wird durch ernste Pflege dessen, was wir Gesangbildung nennen.

Die ausgeglichene Intervallbindung der Sekunde mit ihren notwendigen Erweiterungen der Terz- und Quartensprünge mit losem Tone ausgeführt, ist das Grundelement des schönen Singvortrages — und heißt das Legato. Damit sind wir zur Frage gelangt: wie erreicht der Schüler dieses Legato?

Es liegt im Wesen des Legato begründet, daß es den losen Ton zur Voraussetzung hat. Denn der Legato-Gesang ist nichts anderes als die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Versetzung der Spannungsverhältnisse von dem einen Tone auf den nächsten. Sitzen die Töne in der Kehle fest, so kann diese Verrückung nur mit Gewalt, also stoßhaft, vor sich gehen. Die Folge ist, daß der neuzufassende Ton für den ersten Moment lauter, scharfkantig, herausplatzend klingt im Gegensatz zu dem Ende des verlassenen Tones. Die Stimme wallt in Stärke und Schwäche auf und ab; wir hören damit das ungeebnete, dynamisch wellenartig geformte, bellende Singen.

Diese Art „Naturstimme" ist das absolute Gegenteil von dem, was der Singunterricht erreichen soll, nämlich: die möglichst gleiche dynamische Linienstärke. Es muß klingen, als hielte der Sänger nur den einen Ton aus, während in Wirklichkeit mehrere Sekundfortschritte erklingen. Daß diese innere Muskelverschiebung nur dann leicht stattfindet und rasch und sicher den erstrebten Spannungspunkt erreicht, wenn die Muskeln sich in einer Lage befinden, in der die motorischen Nerven in Bereitschaft gestellte Organe finden, liegt auf der Hand.

Ein Muskelapparat wird um so leichter und schneller beeinflußt, je mehr er vor der Leistung entspannt gewesen und im Zustande der Kraft geblieben ist. Das ganze Geheimnis der Tonbildung liegt in dieser Entspannung der Singorgane. Diese Entfesselung erfolgt lediglich zu dem Zwecke, die Apparate in den Stand zu setzen, daß sie auf jede Nervenbeeinflussung entsprechende Bewegungen leicht und sicher vornehmen. Von dieser Art Ruhelage der Organe, von dieser Auslösung der Spannung hat die wahre, künstlerisch aufgefaßte Tonbildung den Namen erhalten: Bildung des „losen" Tones. Seine Erzeugung ist nur möglich durch die Isolierung der Muskeln voneinander, besonders nach ihren Grenzgebieten hin, von denen her sie leicht eine falsche, natur- und deshalb kunstwidrige Mitarbeit erfährt, die leider nicht nur nichts zur Sache zu helfen vermag, sondern die Erreichung des Kunstzweckes erschwert, ja geradezu unmöglich macht.

Man beachte nur, welche „Mitarbeit" mitunter die Zunge liefert zur Bildung des absoluten Tones, wobei sie doch eigentlich „nichts zu sagen hat." Man beachte die Halsmuskeln bei Erzeugung hoher Töne, wie gerade sie es sind, die den Sänger veranlassen, das Kinn nach oben zu heben, als gelte es, den Ton aus der Brust zu ziehen und dabei eine Schwertklinge zu verschlucken. Und vieles, vieles andere Unschöne, Unmögliche, Gewaltsame, das auf falsche Tonbildung wie mit ausgestrecktem Arme hinweist.

Alle diese Verrenkungen, Einklemmungen, Pressungen sind untrügliche Zeichen, daß der sich so bitter anstrengende Sänger alles andere vielleicht beherrscht, nur das eine nicht: die Bildung des losen Tones. Solchem Sänger ist das Legato eine Unmöglichkeit. Denn dieses verlangt vollste Weichheit und Nachgiebigkeit der Kehlkopforgane, aber nicht bloß im Umkreise einer Sekunde, sondern auf die ganze Strecke seiner Töne, und zwar in dem Sinne, daß eine möglichste Gleichbildung aller Töne untereinander stattfindet. Dies bezeichnet bekanntermaßen die Singbildung als: Ausgleichung.

Aber weil diese Ausgleichung auf der ganzen Linie der Stimme stattfinden soll, so folgt daraus, daß jene sekundweisen Übungen zwar von der Übung im Umfang weniger Tonstufen ausgehen, aber möglichst bald nach der Höhe und Tiefe sich erweitern müssen. Dadurch erreicht der Stimmbildner den notwendigen Ausgleich der „Register". Der Singschüler beginne

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

also mit dem Legato auf der ihm bequemsten Tonlage[1]) und erweitere von da nach oben und nach unten unter Vorsicht seine Stimme bis an ihre Grenzen. Ohne Lehrer ist jedem ernstlich von solchem Studium abzuraten; denn wenn auch alles gut gehen sollte, am Ausgleich der Register wird sein Selbstunterricht schließlich doch scheitern.

Wir können hier auf dieses strittige Kapitel der Registerfrage nicht näher eingehen; müssen aber doch auch unsern Standpunkt wenigstens kurz skizzieren.

Eine Reihe Töne ist es, die jeder einzelne für sich — individuell besonders häufig im Sprechen und beim gelegentlichen, „stillen" Fürsichhinsingen verwendet. Das ist das Alltagsregister oder, wie man es sonst nennen will, die primäre Tonlage.

Diesem Register kann man eine Reihe Töne nach oben und nach unten ansetzen. Die Ergänzungstöne nach unten sind in ihrer Zahl mehr beschränkt, als die Töne nach der entgegengesetzten Seite. Darum strebt die Gesangbildung vor allem, den Umfang der Stimme nach oben zu erweitern. Leider wird die Ausbildung der tieferen Töne dabei oft vernachlässigt.

Die Gattung der höchsten Singtöne wird erzeugt dadurch, daß die Stimmbänder nur teilweise in Schwingungen versetzt werden. Der Geiger mache sich dies klar etwa durch die Vorstellung von Flagiolettönen, wobei auch nur ein Bruchteil der gestrichenen Saite klingt. Diese höchsten Gesangstöne nennt man die „Kopfstimme."

Bis dahin verstehen sich zumeist die Singlehrer. Das strittige Gebiet nun ist jene Stimmlage, die zu suchen ist zwischen der Alltagsstimme und der Kopfstimme. Diese Mittelstimme wird durch jene Art von Tongebung erzeugt, die ihrem Wesen nach zwar als Alltagsstimme — andere sagen „Bruststimme" — erscheint, die aber eine starke Beeinflussung durch die Kopfstimme aufweist. Man könnte diese Mittelstimme auch Mischstimme nennen, da sie aus der Diagonale zweier Stimmbildungsmöglichkeiten hervorgeht und Eigenschaften der Brust- und der Kopfstimme enthält.

Diese „vox mixte" ist ihrem Wesen nach jene von der Gesangstechnik von jeher gesuchte „goldene Mittelstraße", die glückliche Mittellinie, auf der allein der Aufstieg auf den Gipfel der Singkunst möglich ist. Dieser gemischte Ton ist der von allen wahren Gesangslehrern gesuchte „Einheitston". Er allein besitzt die Fähigkeit, die Stimmgebung so zu gestalten, daß ein Ausgleich stattfindet und zwar dahin, daß die Alltagsstimme leicht, flüssig, weich erklinge, daß aber andrerseits die Stimme in ihren Höhenlagen jener festen Grundlage nicht entbehre, die die notwendige Voraussetzung aller künstlerischen Tonbildung ist und den eigentlichen Gehalt der Stimme darstellt. Nicht die Höhenleistung einer Stimme bestimmen den künstlerischen Wert des Sängers, sondern die Durchschnittsgüte seines Organs. Jene C-Jäger unter den Tenören und ihre Kollegen auf der andern Seite im Baß gehören darum eigentlich in das Varieté, wo sie ja auch auf entsprechende materielle Gegenleistung hoffen können.

Diese gemischte Stimme ist aber nur unter der Voraussetzung möglich, daß die stimmgebenden Organe auf einen Ausgleich eingerichtet und von

[1]) Diese Tonlage findet man durch Feststellung der Sprechhöhe, des „Primärtones".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Grund aus vorgeübt sind. Diese künstlerische Art der Tongebung ist nur zu erreichen, wenn der Singschüler über eine Stimmbandstruktur verfügt, die das Einspannen der Stimmbänder zu nur teilweisem Schwingen allmählich zuläßt, so daß die organische Schwingungsumformung reichlich mit Zwischenstufen ausgefüllt ist, die die Umbildung unmerklich bewerkstelligen.

Diese Fähigkeit des Stimmorgans, Übergänge herzustellen, ist das, was man „Ausgleichung" nennt. Sie erfolgt nach den zwei Seiten der Dynamik und der Klangfarbe. Die Übung hierin führt zu dem weiteren wesentlichen Erfolge, daß der Gegensatz zwischen Kopf- und zwischen Bruststimme in seiner Schärfe für alle Tonstufen gemindert, ja in der „Mittellage" gänzlich aufgehoben wird. Dadurch erhält, wie schon oben berührt, die Stimme den Zauber des Künstlerhaften, der zwar von der individuellen Stimmbegabung besonnt wird, der aber durch eine von uns hier kurz gezeichnete Tonbildungsart seine letzte Vollendung und höchste Ausstrahlungskraft erhält.

Es liegt auf der Hand, daß jene schwere Ausgleichungspraxis beginnen muß innerhalb eines relativ geringen Tonumfanges, deswegen nämlich, weil das Grenzgebiet erst nach und nach zu erobern möglich ist. Wesentlich dabei ist, daß dies von oben geschieht, weil die Entspannung der Stimmbänder leichter fällt, als ihr Gegenteil, ihre allmähliche Anspannung. Denn die „Kopfstimmbildung" zwingt das Singorgan zu einer Kraftleistung der nur teilweise schwingenden Stimmbänder. Diese Einstellung nötigt die Muskeln, dahin zu wirken, daß ein wesentlicher Teil der Stimmbänder so fest gehalten wird, daß er nicht mitschwingt. Die Arbeit ist in ihrer Wirkung also eine negative. Und diese Fesselung des Organs — der Stimmbänderteile — diese ist es, die zu Ermüdung und Unvermögen führt. Aus diesem Grunde also ist es geraten, die Ausgleichungsübungen von oben her vorzunehmen.

Wir brechen hiemit vorläufig ab in der Hoffnung, das Wesentliche der Tonbildung dargelegt zu haben. Welcher Ausblick auf den Vortrag des Chorals bietet sich uns nun dar?

Der Choral verlangt zu seiner Wiedergabe eine ausgeglichene Stimme. Da er sich zur Hauptsache aus Sekundschritten zusammensetzt, wie wir gesehen haben, so fordert er die Beherrschung des Legato geradezu heraus. Keine andere Gesangsmusik lohnt darum auch eine nur mäßige Singunterweisung so sichtlich wie der Choral. Keine andere Gesangsmusik erfährt durch einen kunstgeschulten Vortrag eine so starke Belebung, eine so aufblühende Beseelung als der Choral. Er ist entsprungen aus der Freude am Dienste Gottes durch die Sangeskunst. Er ist der Frühlingsjubel der singenden Menschenseele. Er ist die Anbetungsfeier des Allerhöchsten in Tönen eines weltvergessenen Herzens.

Aber neben diesem metaphysischen Zuge wohnt ihm eine Schönheit inne, die dem, der für die feineren Wirkungen der reinen Gesangskunst und des edlen Kunstgesanges empfänglich ist, unerschöpflich erscheint und sich als eine Höhenkunst darstellt, die ihresgleichen nirgends hat. Im besonderen bleibt die Choralmusik eine einzigartige wertvolle Kunst insofern, als sie eine Verkörperung des Musik-Geistes darstellt, wie er im Gesange eines jeden Menschen geheimnisvoll ruht. Der Choral ist der Gesang an sich, er ist der absolute Gesang.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Über diese Tatsache muß der Musikfreund um so mehr staunen, als diese Kunst einer Zeit entstammt, die, soweit die Kunstmusik in Frage kommt, noch keine Regung irgendwelcher ihm gleichgearteten Monodiekunst kennt. Wenn auch in der ersten monodischen Kunst der Florentiner Zeit (von ungefähr 1300—1450) der Gesang nach Ergreifung des Textwortes und dessen Illustration strebt, so bestehen doch wesenhafte Unterschiede zwischen diesen begleiteten Gesängen und jenen erhabenen Singweisen des Chorals, wo das Wort eine packende, psychologische, ästhetische Ausweitung und Erhöhung erfährt, die uns unnachahmlich erscheint.

Nach allem, was wir als das Wesen der Gesangskunst hingestellt haben, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der Choral nur dann seine Schönheit enthüllt, wenn er im Sinne von Kunstgesang aufgefaßt wird.

Volksgesang im engeren Sinne wird der Choral seinem ganzen Umfange nach — besonders in den nichtromanischen Ländern — wohl nie werden. Das schließt aber nicht aus, daß die mehr syllabischen oft wiederkehrenden Stücke: Pange lingua, Asperges me, Veni Creator Spiritus und das „III. Credo" nicht auch nach und nach zu Gemeindegesängen sich auswachsen können, wenn genügende Vorarbeiten in Singschule und Kirchenchor vorausgegangen sind.

So groß der Segen auch genannt werden muß, der vom „Allgemeinen Cäcilienverein" seit vierzig Jahren ausgegangen ist gerade auch für die Neubelebung des Interesses am Choral, so war er doch die indirekte, allerdings unverschuldete Ursache, daß er mit der starken Betonung der Choralpflege für viele Chöre zu hohe Ziele stellte. Nichts wäre in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nötiger gewesen als die Gründung nicht von Musikschulen, sondern von Sängerschulen, woselbst die Kunst des Gesanges gründlich gepflegt worden wäre. Man errichtete Anstalten, die ihre Zöglinge direkt für die Ausführung der kirchlichen Vorschriften als Organisten und Dirigenten ausbildete. So segensreich diese Anstalten auch wirken und gewirkt haben, sie würden gewiß an Bedeutung gewinnen, wenn das Studium und die Ausübung des Gesanges in den alles beherrschenden Vordergrund gestellt würde. Man wird entgegnen: in der Beanlagung für Gesang seien die Menschen sehr verschieden. Das sei zugegeben: gleichwohl bleibt die Tatsache bestehen, daß eine vernünftige Sangespflege größere Erfolge zeitigt, als man für gewöhnlich annimmt. Nicht einen Vorwurf sollen unsere Worte enthalten, sondern nur einen Anstoß zu einem Ausbau der Anstalten, denen wir so unendlich viel Gutes verdanken.

Ebenso erscheint uns die Pflege des Gesanges in den Lehrerseminarien und theologischen Anstalten noch lange nicht genügend gesichert. Man überläßt in diesem Punkte dem Zufalle beinahe alles. Wie wir hören, macht man im Priesterseminare zu Straßburg einen ernsten Anfang mit Errichtung von Stimmbildungskursen. Hoffen wir.

Wenn es wahr ist, daß der römische Choral das höchste musikalische Gut der heiligen Kirche ist — und er ist es — so folgt für uns daraus, daß man den künftigen Lehrer und den künftigen Priester so erziehe, daß er imstande sei, den musikalischen Gehalt dieser Gesangsmusik zu fassen, ihn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

darzustellen und ihn so in seinem Erziehungswerte zu entfesseln. Das läßt sich nicht erreichen durch Orgelspiel, durch Violinspiel, durch ein bißchen Harmoniumspiel: dazu gehört ernstes Gesangsstudium, das noch das große Gute im Gefolge hätte, den mit der Kehle arbeitenden Anfänger vor groben Schäden des Sprechorgans zu bewahren; denn:

Nur über die Brücke der Kunst geht der Weg in das Wunderland des Chorals.

Leipzig **Dr. Hugo Löbmann**

Die Sektion für Kirchenmusik auf dem III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien 1909

Es muß als eine höchst erfreuliche Tatsache konstatiert werden, daß die Leitung der Internationalen Musikgesellschaft auf ihrem diesjährigen Musikkongreß in Wien der Kirchenmusik eine eigene Sektion eingeräumt hat und zwar meines Wissens aus eigenster Initiative, da der Vorsitzende des Wiener Kongreßausschusses, Univ.-Prof. Dr. Adler, bereits vor Jahresfrist an den Unterzeichneten das Ansuchen stellte, die Leitung dieser Sektion zu übernehmen. Durch diese Eingliederung der Kirchenmusik als selbständige Sektion in den Rahmen des großen Kongresses wird ausdrücklich anerkannt, daß die Kirchenmusik das gleiche Anrecht auf wissenschaftliche Behandlung hat wie die übrigen Disziplinen. Für den mit der Geschichte Vertrauten bietet diese Tatsache ja nichts Überraschendes, im Gegenteil, er müßte sich wundern, wenn es nicht so wäre.

An der Wiege des Christentums steht bereits die Musica sacra, mit der wachsenden Kirche zieht sie in die Lande, und als mit Konstantin die ersten Gotteshäuser in die Lüfte ragen, erhält sie ihren Platz neben dem Priester; und diese innige Verbindung zwischen Altar und Sängerchor sollten die kommenden Jahrhunderte mit dem Ausbau der Musica sacra nur noch inniger gestalten. Und als dann um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die junge Musikwissenschaft erwacht und die Musikhistoriker zu schürfen und zu graben beginnen, wie heißt das Feld, auf dem sie den Spaten einsetzen? — Kirchenmusik. Und wenn wir heute unsere großen Publikationen betrachten, welches ist vielfach ihr Inhalt? — Kirchenmusik. Und wenn wir zu blättern beginnen in unseren prächtigen Denkmälern Deutscher, Bayerischer und Österreicher Tonkunst, wiederum finden wir einen beträchtlichen Teil, gefüllt mit — Kirchenmusik. Und alle die Träger glänzender Gelehrtennamen, die heute an unseren Universitäten lehren oder in privater Arbeit sich dem Studium der Musik des Mittelalters widmen, welches Gebiet liefert ihren Forschungen die sicherste Unterlage? — wiederum die Kirchenmusik. Darum wollen wir zuversichtlich hoffen, daß auch die künftigen Kongresse die große Vergangenheit und Bedeutung der Kirchenmusik wohl würdigend, ihr einen ständigen Platz in ihren Tagungen gönnen; sie brauchen sich ihrer gewiß nicht zu schämen, wie der Wiener Kongreß deutlich bewiesen hat.

Die Sektion für Kirchenmusik zerfiel sich in drei Abteilungen: Va für katholische Kirchenmusik, Vb für evangelische Kirchenmusik, Vc für Orgelbaufragen. Den Besuch unserer Sektion, der teilweise den anderer Sektionen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sogar übertraf, darf man als einen guten bezeichnen, waren doch fast alle die jüngeren Musikgelehrten, die dem wissenschaftlichen Betrieb der Kirchenmusik ihre Arbeit zugewendet haben, persönlich erschienen; allerdings hätte derselbe bei manchen Tagungen von seiten der Zuhörer ein größerer sein können, aber man muß eben bedenken, daß ein wissenschaftlicher Kongreß keine politische oder sonstige Versammlung ist, wo Massenandrang herrscht.

Als „Einführender" hatte Prälat Dr. Schnabl-Wien die Versammlungen liebevoll vorbereitet und sprach selbst als erster in prägnantester Weise über „Charakteristik der Kirchenmusik." Die Diskussion ergab manche interessante Gesichtspunkte: neu und psychologisch sehr plausibel schien mir der Erklärungsversuch des Vortragenden, warum in den Messen von Joseph Haydn das Kyrie — ein demütiger, ernster Ruf um Erbarmen — vielfach so heiter und dem Texte widersprechend vertont sei: Haydn habe schon beim Beginne der Messe — also beim Kyrie, da der Introitus nicht gesungen wurde — den Festcharakter des Tages zum Ausdruck bringen wollen. Eine weitere Anregung Dr. Schnabls ging dahin, die Komponisten möchten Introitus und Communio für die Hauptfeste des ganzen Kirchenjahres im Geiste der Festzeit mehrstimmig in verschiedenen Stilarten vertonen. So sehr die Realisierung dieses Vorschlages im Interesse der Stileinheit zu wünschen wäre, so entstehen aber dadurch anderseits die schlimmsten Konsequenzen für den Choralgesang.

Eine ganz vorzügliche Schlußbemerkung machte Prof. Bewerunge-Maynooth (Irland). Er betont besonders das Zweckmäßigkeitsprinzip in der Kirchenmusik, welche nebst den allgemeinen ästhetischen Eigenschaften noch die besonderen auf den Zweck sich beziehenden haben müsse. Darüber zu urteilen, habe nicht jeder Regenschori, Sänger oder Teilnehmer am Gottesdienst das Recht, sondern nur derjenige, der mit dem historischen Entwicklungsgange der Kirchenmusik, insbesondere mit dem Choral und den polyphonen Meisterwerken, vom 16. Jahrhundert angefangen, vertraut sei.

Es folgten dann die Vorträge von Dr. Müller-Paderborn „Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes" und Dr. Weinmann-Regensburg über „Alte und moderne Kirchenmusik," die wir nebst dem Choralvortrag von Prof. Wagner-Freiburg (Schweiz) nachstehend bringen.

Daß die Tendenz des Kongresses nicht auf irgendeine bestimmte Richtung in der Kirchenmusik eingestellt war, sondern alle zu Wort kommen ließ, beweisen die Referate eines begeisterten Anhängers der Instrumentalmusik, Dr. Schnerich-Wien, der in drei Vorträgen für die Wiener Klassiker und speziell für die Messen Jos. Haydns eintrat: a) Die textlichen Versehen in den Messen Jos. Haydns und deren Korrektur; b) Die Wiener Kirchenmusikvereine; c) Kirchenmusikalische Denkmalpflege.

Es ist im Rahmen dieser kurzen Übersicht leider nicht möglich, die äußerst lebhafte, aber interessante Debatte, welche sich an diese Vorträge schloß, auch nur zu skizzieren, es wird sich jedoch noch Gelegenheit geben, diese ganze Frage ausführlich in einem eigenen Aufsatz zu behandeln. Bemerkt sei hier nur noch, daß Prof. Müller in großzügiger und weitherziger Weise den kirchlichen Standpunkt präzisierte, und daß seine und Dr. Wid-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mann's-Eichstätt Ausführungen geeignet waren, die verschiedenen Richtungen und Anschauungen einander näher zu bringen.

Vor einem großen Zuhörerkreis aus allen Sektionen fand der hochinteressante Vortrag Prof. Wagners statt „Über gregorianischen Choral." In liebenswürdigster Weise war P. Michael Horn mit mehreren Benediktinerpatres und Sängerknaben aus dem Kloster Seckau herbeigeeilt, um zu den Ausführungen die musikalische Illustration zu geben — ein ungemein liebliches Bild, so ganz an die Zeiten Guidos von Arezzo gemahnend. Wie mir nachher mehrere Vertreter anderer Sektionen gestanden, hat dieser Vortrag mit den eingestreuten Gesängen nicht nur von der wundersamen Schönheit der gregorianischen Lieder überzeugt, sondern gerade durch die natürliche Einfachheit derselben ergriffen.

Gleichsam ein Seitenstück zu diesem Vortrag gab Dr. Widmann-Eichstätt aus dem Gebiete der Polyphonie „Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen." Auch hier begleitete in zuvorkommendster Weise der gutgeschulte Chor der Dominikanerkirche die interessanten, aus der lebensvollen Praxis geschöpften Ausführungen des Vortragenden.

Die Schlußsitzung brachte nach einem Vortrag von Prof. Moißl-Reichenberg „Über die Notwendigkeit unterbehördlicher Durchführungsvorschriften zum Motu proprio vom 22. November 1903," eine ausgedehnte und interessante Debatte zur Einführung des traditionellen Chorals. Wenn man auch die bisherigen Verhältnisse nicht unterschätze, so handle es sich hier, wie Prof. Wagner betonte, um kirchliche Gesetze und wissenschaftliche Prinzipien, die sofortige praktische Arbeit und zwar von unten herauf fordern.

Ganz neue Momente boten die Erörterungen über die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, die der Forschung neue Wege weisen. Die Resultate dieser Debatte, an der sich besonders Dr. Mantuani-Laibach, Dr. Waas-Wien, Dr. Wagner und Dr. Weinmann beteiligten, wurden auf Anregung des Vorsitzenden in einer eigenen Resolution (Nr. 2) zusammengefaßt und mit den anderen Resolutionen der Versammlung zur Annahme vorgelegt:

1) Die Sektion für Kirchenmusik begrüßt vom wissenschaftlich-ästhetischen Standpunkt aus die durch das päpstliche Motu proprio vom 23. November 1903 angeordnete Pflege des traditionellen Chorals und der klassischen Polyphonie auf das freudigste. Sie verspricht ihrerseits an der Durchführung der dort gegebenen Anweisungen energisch mitarbeiten zu wollen.

2) In der Erwägung, daß der allgemeine Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist, und daß anderseits im 17. Jahrhundert eine Reihe kirchenmusikalischer Werke mit Instrumentalmusik existiert hat, die — soweit man bisher zu beurteilen vermag — dem Geiste und Ernste der Liturgie nicht widersprechen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode der Kirchenmusik nach den Quellen eine dringende Aufgabe der Gegenwart sei.

3) Die Sektion erkennt es als ein dringendes Bedürfnis, daß a) an allen Lehrerseminaren der Kirchenmusik, besonders auch der Pflege des Chorals ein größerer Platz eingeräumt werde, b) an den Hochschulen Lehrstühle für Kirchenmusik errichtet werden.

Außer der kirchenmusikalischen Sektion tagten noch vier weitere Sektionen, in denen zusammen über 100 Vorträge gehalten wurden, so daß der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Unterrichtsminister Dr. Graf Stürgkh bei der Begrüßung des Kongresses mit Recht sagen konnte: „Die Musikwissenschaft ist heute kein einzelnes Fach mehr, sie begreift eine ganze Fakultät in sich." Mögen die einzelnen Sektionen hier wenigstens aufgeführt sein:

Sektion Ia: Alte Musikgeschichte,
„ Ib: Neue Musikgeschichte,
„ II: Folklore und exotische Musik,
„ III: Theorie, Ästhetik und Didaktik,
„ IVa: Bibliographie und Organisationsfragen,
„ IVb: Musikalische Länderkunde.

Neben dem wissenschaftlichen Kongreß liefen dann die musikalischen Aufführungen der damit verbundenen Haydn-Zentenarfeier, beginnend mit der Festmesse (Mariazeller Messe von Jos. Haydn) in der k. k. Hofburgkapelle und schließend mit zwei Haydn-Opern. Dazwischen lagen historische Konzerte mit Chor- und Orchesteraufführungen, Kammerkonzerte usw., ganz abgesehen von den glänzenden Festabenden bei Hofe, im Unterrichtsministerium und im Rathaus, kurz ein Programm, das kaum mehr überboten werden kann, und das man trotz der Überfülle doch wiederum vollauf genießen wollte, erschienen ja Werke in demselben, die wegen ihres gewaltigen Apparates zur Aufführung nur äußerst selten zu hören sind; ich greife z. B. nur die 53stimmige Messe heraus, die Orazio Benevoli zur Einweihung des Salzburger Doms schrieb und die seit dieser Uraufführung meines Wissens keine zweite mehr erlebte.

Die herrlichen Tage sind verrauscht, aber Kunst und Wissenschaft haben in der Kaiserstadt einen Samen gestreut, der zur goldenen Frucht reifen wird. In der Hauptstadt des britischen Inselreichs wird der nächste musikwissenschaftliche Kongreß tagen; möge London ein zweites Wien werden!

Regensburg **Dr. Karl Weinmann**

Alte und moderne Kirchenmusik

Historisch-kritische Bemerkungen zur Theorie und Praxis

I.

Die Gegenüberstellung in meinem Thema läßt schon erkennen, daß ich nur von der mehrstimmigen Kirchenmusik sprechen will und den kirchlichen Gesang, κατ' ἐξοχήν, den Choral, nicht in den Kreis meiner Betrachtung ziehe, zumal ja demselben ein eigener ausführlicher Vortrag mit musikalischen Illustrationen gewidmet sein wird.

Die Gesetze und Vorschriften, welche die Kirche in Betreff der liturgischen Musik erlassen hat, finden sich niedergelegt in dem denkwürdigen „Motu proprio Pius X." vom 22. November 1903, der „Charta magna" der „Musica sacra". Was sagt nun dieses „Motu proprio" von der mehrstimmigen Musik?

In Ziffer II, Absatz 4, heißt es darüber: „Die vorgenannten Eigenschaften — welche die liturgische Musik an sich tragen soll, nämlich die Heiligkeit, die Güte der Formen (wahre Kunst) und Allgemeinheit — besitzt auch im höchsten Grade die klassische Polyphonie, besonders die der römi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schen Schule, welche im 16. Jahrhundert ihre höchste Vollendung durch Palestrina erreichte und auch in der Folge Kompositionen von ausgezeichneter musikalischer und liturgischer Güte hervorzubringen fortfuhr."

Damit ist dem Palestrinastil die höchste kirchliche Sanktion gegeben und ich kann es mir hier erlassen, alle jene Werturteile anzuführen, die im Laufe der Zeit — von Beethoven bis Richard Wagner — diese Stilgattung als die höchste Kunstform der Musica sacra gepriesen haben. Wichtiger wird es für uns hier sein, die Bedingungen kennen zu lernen, welche der sogenannte Palestrinastil zu seiner Ausführung fordert.

Als die Hauptbedingung hiefür muß die geistige Auffassung gelten. Ich wage die Behauptung, daß keine Musikgattung der Gegenwart so bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet werden kann, als wie der Palestrinastil. Der Grund hiefür ist klar. Der Palestrinastil wurzelt in einer Zeit, die gut 300 Jahre unserem Zeitalter vorausliegt, einer Zeit, die ihre Schöpfungen auf ganz andere Prinzipien aufbaute als die Gegenwart, einer Zeit endlich, in der die Sängerrepublik unsere heutigen Chöre um ein Bedeutendes übertraf.

Schon bald nach des großen Pränestiners Tode fielen seine und seiner Schule Werke der Vergessenheit anheim; der monodische Stil, der damals seinen Siegeszug durch die Lande antrat, begann ihnen das Grab zu graben. Und diese Verständnislosigkeit gegenüber dieser klassischen Stilperiode trug das ganze 17. und 18. Jahrhundert zur Schau, bis endlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Männer kamen, — allen voran Proske — welche diese Werke wieder zu neuem Leben erstehen ließen. Es lag dieses Zurückgreifen im Geiste der damaligen Zeit, der die Romantik im Leben und in der Kunst ihr Gepräge gab; es lag in der Erneuerung des kirchlichen Lebens, das nach allen Seiten hin nach einer Beseelung und Vertiefung strebte.

Doch wie kann die oben geforderte geistige Auffassung vermittelt und erreicht werden? Hauptsächlich auf einem zweifachen Wege: Erstens durch einen geschulten Dirigenten, zweitens durch oftmaliges Anhören dieser Stilgattung.

Jeder Praktiker wird zugeben, daß ein Dirigent, der klassische Polyphonie nur den Noten nach kennt, dieselbe seinem Chore unmöglich zu vermitteln imstande ist; er wird das ebensowenig zuwege bringen wie einer, der die Aussprache einer fremden Sprache aus Büchern dozieren will. Hier versagt der beste Musiker; nur andauerndes Studium, das sich auf eine erprobte Praxis gründet, kann zum Ziele führen.

Noch kürzer ist der Weg, wenn die Sänger selbst Gelegenheit haben, Musteraufführungen in diesem Stile oft zu hören; denn diese werden ihnen den geistigen Gehalt und die richtige Auffassung am besten erschließen.

Aus diesen Andeutungen ergibt sich schon, was von den sogenannten modernen Bearbeitungen der alten klassischen Vokalkompositionen, das heißt Umschreibungen der alten Schlüssel in unsere Violin- und Baßschlüssel zu halten ist. Sie sind und können weiter nichts sein als Hilfsmittel, Erleichterungen zur Ausführung der alten Meisterwerke und als solche heißen wir sie für die Praxis herzlich willkommen. Treten sie aber mit weiteren Ansprüchen auf und suchen die Chöre in die künstliche Hypnose zu versetzen, daß mit ihrer Benützung auch der richtige Palestrinavortrag schon fix und fertig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sei, so müssen wir ihnen die goldenen Worte entgegenhalten, die ein Referent des Cäcilienvereines im Vereinskatalog niedergeschrieben (R. Quadflieg, Seite 115): „Nicht mehr das Notenlesen in den alten Schlüsseln, nicht mehr die Transposition, nicht mehr der Allabrevetakt sind heutzutage die Hauptsache, was von den Sängern gelernt werden muß, sondern der polyphone Stil, das heißt die Faktur, die Selbständigkeit der Einzelstimme sowohl bezüglich des Textes und seiner Akzente als auch der Taktzeiten, die Heraushebung der Themata und der Nachahmungen, die Überwindung der Taktstriche, beziehungsweise der betonten und unbetonten Taktzeiten, die Gewöhnung an die Kirchentonarten, und ich möchte noch hinzusetzen und doppelt unterstreichen, die Atemökonomie und Phrasierung etc. etc. sind es, was not tut. Sämtliche Neueditionen können nämlich allein noch nicht helfen; es muß eine systematische Schulung der Sänger im Palestrinastil angestrebt und — erreicht werden."

Damit sind zugleich schon die Schwierigkeiten der klassischen Polyphonie ausgesprochen, und alle diese einzelnen Momente zusammengenommen bilden die Grundbedingungen des geistigen Erfassens.

Freilich soll nicht geleugnet werden, daß der Palestrinastil anderseits Eigenschaften besitzt, die seine Ausführung bedeutend leichter erscheinen lassen als die mancher anderen Kirchenkompositionen, und dahin ist vor allem das Treffen der Intervalle zu rechnen. Wer sich in das immerwiederkehrende Tonmaterial dieser diatonischen Musik einmal eingesungen und eingelebt hat, für den bieten neue Messen dieser Stilgattung soviel wie keine Schwierigkeit mehr. Ich kann hier aus einer langjährigen Praxis sprechen — zuerst als Chorknabe, dann als Gesanglehrer und Kapellmeister — und jeder, der die gleichen Erfahrungen hinter sich hat, wird mir das bestätigen. Als wir als zehnjährige Sängerknaben des Regensburger Domchors das erste und zweite Rekrutenjahr hinter uns hatten, war es uns vollständig gleichgültig, welche Messe oder Motette etc. der Kapellmeister auflegte, wir sangen — ganz außerordentliche Fälle ausgenommen — alles vom Blatte. Selbstverständlich wurde aber dennoch immer alles genau und sorgfältig studiert und geübt, und so ist es noch heute. Und diese ständige Übung und Schulung, bei der diese Stilgattung eben sozusagen die tägliche Kost bildet, ermöglicht es auch dem Regensburger Domchor alljährlich an die hundert neue Nummern von alten Meistern der klassischen Polyphonie zu singen — man denke nur an die Karwoche — eine Tatsache, die für die Fremden staunenswert, für die Eingeweihten etwas ganz Natürliches ist.

Allein das Treffen ist eben noch nicht der Vortrag, mit dem der Palestrinastil steht oder fällt. Würde es nur auf das Treffen ankommen, so müßten die Aufführungen der klassischen Polyphonie in den Hofkirchen unserer Residenzstädte, wo erstklassige Kräfte, meist Mitglieder der Hoftheater, zur Verfügung stehen, auch erstklassige sein. Meist sind dieselben aber sehr weit davon entfernt; es fehlt hier an der geistigen Auffassung, an dem Mitfühlen, an dem Sichhineinleben, ja in den meisten Fällen schon in der Erkenntnis, daß diese Stilgattung sich von der modernen Kirchenmusik unterscheidet wie in der Malerei ein Fiesole von einem Mackart. Wie sich dann erst eine solche Aufführung gestaltet auf unseren Landchören, denen auch noch das technische Können mangelt, wo der Chorregent Palestrina nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einmal den Namen nach kennt und bei irgendeiner Feierlichkeit die nächstbeste Palestrinamesse aufführt, davon kann sich nur der eine Vorstellung machen, der eine solche Aufführung gehört und miterlebt hat. Als eine weitere Erfahrungstatsache mag noch ferner angeführt werden, daß sich die Werke der klassischen Polyphonie am besten in der Besetzung mit Knabenstimmen für Sopran und Alt aufführen lassen. Die Knabenstimmen eignen sich hiezu wegen ihres gleichmäßigen Klangcharakters vielmehr als die Frauenstimmen, die in diese objektive Stilgattung ein unruhiges, fast möchte ich sagen sinnliches Moment hineintragen und mehr für die moderne Musik geschaffen sind.

Bedeuten nun unsere Ausführungen nicht einen direkten Warnungsruf vor dem Palestrinastil? Gewiß nicht; sie legen nur die notwendigen Bedingungen für seine gediegene Ausführung dar und geben den Rat, die klassische Polyphonie nur da zu singen, wo die Grundlagen hiefür gegeben sind, sonst ist der kirchlichen Kunst mehr geschadet als genützt.

Der Weg zur klassischen Polyphonie ist ja nicht allzuschwer. Man suche einen verständnisvollen Chorleiter und beginne nicht mit Werken dieser Meister selbst, sondern mit den Kompositionen, welche die Brücke zu ihnen schlagen. Dahin gehören die in diesem Stile geschaffenen Werke von Haller, Nekes, Auer und anderen; auch die leichteren Schöpfungen der nachklassischen Meister, besonders aus der Venetianischen Schule, wie sie uns z. B. die treffliche Sammlung von Lück im I. Band (Regensburg, Pustet) bietet, können herangezogen werden, bis man sich dann an die Originalwerke wagen darf. Daß gute Aufführungen im alten Stil erreicht werden können, wenn Begeisterung und Fleiß die Triebfedern sind, haben viele Chöre bewiesen; ich erinnere z. B. nur an den seinerzeitigen Musterchor in dem abgelegenen Gebirgsdörfchen Gaschurn in Tirol. Darum mutig voran; der Palestrinastil ist des Schweißes der Edlen wert!

II.

Meinen Ausführungen über die moderne Kirchenmusik stelle ich die schönen und weitausschauenden Worte des Motu proprio (Absatz II. Ziffer 5) voraus, die das ganze Programm für diese Stilgattung künden:

„Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienst all das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß dieselben in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind."

Zwei Momente von hervorragendster Bedeutung sind hier ausgesprochen:

1. Die katholische Kirche läßt die moderne Kirchenmusik zu;
2. sie fordert ihre Einfügung in die liturgischen Gesetze.

Mit hohem Danke muß die klare Ausdrucksweise des Motu proprio in bezug auf die Zulassung der modernen Kirchenmusik begrüßt werden; denn damit fallen alle jene ungerechten Anklagen, die im Laufe der Zeiten gegen die Kirche als angebliche Unterdrückerin und Feindin des künstlerischen Fortschrittes geschleudert wurden. Und gerade manche Komponisten konnten sich in diesen Vorwürfen nicht genug tun; die so oft wiederholte Anklage:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Warum hat die katholische Kirchenmusik unter den großen modernen Komponisten keine Vertreter mehr?" erfuhr immer wieder die stereotype Antwort: „Weil sie den modernen Stil in ihrer Liturgie nicht duldet."

Eigentlich hätte schon die bisherige Praxis der Kirche diese Unzufriedenen eines Besseren belehren können; denn einem gesunden Fortschritt hat sich die Kirche niemals verschlossen. Sie sah ihre Gotteshäuser im romanischen Stil ihre Pracht entfalten; sie sah die gotischen Dome zum Himmel streben; sie schaute die Periode der Renaissance, des Rokoko und Barock; sie zollt der Architektur der Gegenwart ihre Anerkennung, überall die weitgehendste Forderung. Und so auch in der Musik.

Als nach dem ersten Jahrtausend dem altehrwürdigen Choral die junge Polyphonie sich an die Seite stellte, da war es die Kirche, welche ihr die Tore öffnete. Man hat zwar die Behauptung gewagt, daß die Kirche „in der polyphonen Kunst Ketzertum und Kirchenschändung sah" (Dr. Viktor Lederer „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst", Leipzig, 1908, Seite 117); man hat besonders das Dekretale Johann XXII. „Docta S. S. Patrum" als Beweis hiefür anführen wollen; mit welchem Rechte oder vielmehr mit welchem Unrechte habe ich vor nicht allzulanger Zeit in einer kleinen Studie („Kirchenmusik", Paderborn, 1908, Nr. 8, Seite 171 ff.) zur Genüge beleuchtet, und es wäre nachgerade nicht bloß ein Postulat der Wissenschaft, sondern auch ein Akt der Gerechtigkeit, wenn derartige Vorwürfe aus der musikhistorischen Forschung für die Zukunft ausscheiden würden; denn keine Kunst hat vielleicht der Kirche mehr zu danken als gerade die Musik.

Und als dann in Florenz, dem Brennpunkt des literarisch-schöngeistigen Lebens, die Monodie, der Einzelngesang seine Auferstehung feierte, hat die Kirche der neuen Musikgattung ihre Tore verschlossen? Keineswegs. Lodovico da Viadana war es (geb. 1564), der die neue Stilgattung in die Hallen der Kirche einführte und ihr Heimatsrecht verschaffte. Freilich haben dann die späteren Zeiten der Kirche schlechten Dank hiefür gezollt und ihre geweihten Räume zum Konzertsaal umgewandelt.

Aber eines wird und muß die Kirche stets verlangen, wenn sie nicht selbst dem Verfalle sich weihen will, daß das Wesen, der Geist, der innere Kern stets der gleiche bleibe, unberührt von dem Wandel der Jahrhunderte. Der Kirche aber das Recht, für ihre Kultformen bestimmte Normen aufzustellen, absprechen zu wollen, wäre gleichbedeutend mit einer Negierung ihrer gesetzgeberischen Gewalt und deswegen kann dieses Moment hier wohl vollständig ausscheiden.

Eine andere Frage ist die, ob bei den von der Kirche gegebenen Vorschriften und Einschränkungen ein musikalisches Kunstwerk zustande kommen kann, und diese Frage muß unbedingt bejaht werden. Die kirchlichen Vorschriften in bezug auf die Musica sacra sind zum großen Teile negativer Natur, das heißt die Kirche bezeichnet speziell, was sich für das Heiligtum nicht eignet, also: die musikalischen Kompositionen modernen Stils sollen „nichts Profanes enthalten, nicht an die in Theatern üblichen Motive erinnern," es sollen keine ungeeigneten Instrumente verwendet werden wie Pianoforte, Trommel, Glockenspiele etc. Ferner: die Kompositionen sollen nicht zu lang sein, speziell das Gloria und Credo, damit die heilige Handlung nicht aufgehalten werde, die einzelnen Formen sollen auseinander gehalten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

werden, so daß sich ein Kyrie in der Komposition von einem Hymnus unterscheidet, die Texte dürfen nicht verändert oder umgestellt werden, unnötige Wiederholungen oder Zerstückelung von Silben müssen vermieden werden etc.

Ebenso beziehen sich dann die positiven Vorschriften auf alle jene Momente, welche die Heiligkeit und die Güte der Formen bedingen. Ich frage: „Hindern diese liturgischen Vorschriften das künstlerische Schaffen? Sind sie nicht vielmehr Wegweiser für die Komponisten, um sie vor Irr- und Abwegen zu bewahren?"

Bestehen innerhalb der weltlichen Musik manchmal nicht noch engere Schranken? Denken wir an einen Satz für Männerstimmen, an einen Acapella-Chor, an ein Streichquartett! Geht der Komponist über die Eigenart und Sphäre dieser spezifischen Formen hinaus, indem er z. B. dem Streichquartett orchestrale Effekte zumutet, so steht er nicht mehr auf dem Boden der reinen Kammermusik, ebensowenig wie der Tonsetzer, der bei einem Acapella-Werk nicht mehr gesangsmäßig, sondern orgel- oder instrumentalmäßig schreibt. Emanzipiert sich der Kirchenkomponist von dem kirchlich-liturgischen Text und verwendet Formen und Töne, wie sie nur die Profanmusik kennt, so trägt er eben ein wesensfremdes Prinzip in die Kirche hinein. Denn das ist gerade der ausschlaggebende und leider zu wenig beachtete Faktor in der kirchenmusikalischen Kunst, daß sie nicht für sich allein, losgelöst von der liturgischen Feier, als musikalisches Kunstwerk betrachtet werden darf, sondern nur in Verbindung mit der heiligen Handlung, ganz in analogem Sinne — wenn dieser Vergleich gestattet ist — wie das Richard Wagnersche Gesamtkunstwerk.

Gewiß ist die Kunst im allgemeinen und bei allem Dienste und aller Unterordnung unter die höchsten Menschheitsideale eine Art höherer Hedonismus, aber die kirchliche Kunst überbietet und überflügelt diesen Egoismus. Ästhetischer Genuß, hohe ideale Freude ist ihr noch nicht das Höchste; sie strebt die kontemplative Hingabe an, die Verherrlichung des Allerhöchsten; sie will mit einem Worte Gottesdienst sein. Freilich muß zugestanden werden, daß es hier nicht immer leicht ist, die Grenzlinie zu ziehen, aber ein ästhetisch — ich sage nicht kirchlich — feinfühlender Musiker und Tonschöpfer wird sicher das Richtige treffen; es wird seinem künstlerischen Empfinden widerstreben, eine Melodie zu schaffen, die sich nicht für das Gotteshaus eignet. Zeitcharakter und nationale Eigenart mögen hier kleine Verschiebungen verursachen, aber niemals eine vollständige Ausschaltung dieses Prinzips; darum gilt auch hier das Wort der Heiligen Schrift: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers und Gott, was Gottes ist."

Wir haben gesehen: in der mehrstimmigen Kirchenmusik bestehen zwei Richtungen nebeneinander, die beide ihre Berechtigung haben und je nach den vorhandenen Kräften und Umständen gepflegt werden sollen. Darf die moderne Kirchenmusik im allgemeinen vielleicht auf größeres Verständnis seitens des gläubigen Volkes, vielleicht auch mehr auf äußere Wirkung rechnen, so kommt bei den Werken der alten Meister der Unterschied zwischen profaner und kirchlicher Musik zur intensiveren Ausprägung; es liegt auf ihnen ein ærugo nobilis, und wenn ich so sagen darf, die ehrwürdige Patina der Jahrhunderte.

Regensburg **Dr. Karl Weinmann**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes

„Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes" einen kleinen Beitrag für diesen Kongreß zu spenden, hatte ich s. Z. versprochen. „Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes": diese Fassung hätte ich vielleicht besser und richtiger dem Thema des heutigen kurzen Vortrages geben sollen.

Der Ursprung des deutschen Kirchenliedes — so lesen wir in dem hübschen Überblick über das Kirchenlied, den unser verehrter Dr. Weinmann seiner Geschichte der Kirchenmusik eingefügt hat — „der Ursprung dieser allmählich auftauchenden Lieder mag wohl in dem aus der Liturgie wohlbekannten Rufe „Kyrie eleison" zu suchen sein, den das Volk bald überall, wo es nur immer sein religiöses Gefühl spontan zum Ausdruck bringen konnte, ertönen ließ: vor und nach der Predigt, bei Bittgängen und Prozessionen, sogar vor dem Kampfe."

Auf die dem Musiker naheliegende Frage, nach welchen Melodien das deutsche Volk seine „Kyrie eleison" gesungen habe, versagen der Regel nach die Musikhistoriker ebenso wie die Germanisten. Bäumker schreibt (im ersten Bande seines Werkes über das kath. deutsche Kirchenlied, S. 7): „Melodien dieses Volksrufes sind, wie es scheint, nicht aufgezeichnet worden. Es läßt sich aber annehmen, daß die verschiedenen Singweisen des ‚Kyrie eleison' im gregorianischen Choral, welche das Volk beim sonn- und feiertägigen Gottesdienste in der Kirche singen hörte, die Grundlage seiner Rufe bildeten."

Als ich vor einiger Zeit für das Buchbergersche „Kirchliche Handlexikon" den Artikel „Kirchenlied" zusammenstellte, hatte ich Veranlassung, dieser Frage wenigstens für einen Augenblick die Aufmerksamkeit zuzuwenden. „Meist hat man diesen Ruf," so faßte ich damals kurz zusammen, „mit dem Anfang der hl. Messe in Beziehung gebracht und vermutet, er sei nach einer Kyrie-Melodie des Ordinarium gesungen worden. Eher wird indes an die ‚Litanei von allen Heiligen' zu denken sein, die mit diesen Rufen beginnt und schließt, und deren Melodie allgemein bekannt und zum Massengesang besser geeignet war. Übrigens haben die reicheren Formen des Kyrie in der Messe erst die früheren einfachen syllabischen Melodien verdrängt, nachdem die Sängerschule dem Volke diesen Gesang genommen hatte. Auch das Kyrie der Messe war ja ursprünglich Litaneigesang." Zu diesen Auffassungen war ich gekommen durch mündliche Nachrichten, die mir über diesbezügliche Forschungen des Universitätsprofessors Dr. Jostes in Münster (Westfalen) zugegangen waren. Inzwischen hat Jostes unter dem Titel „Kyrieleison" eine Studie über den Ursprung des deutschen Verses in den Berichten und Mitteilungen der Königlichen Vlämischen Akademie zu Gent, (Jahrgang 1908), veröffentlicht. Wie mir scheinen will, hat diese Studie in den Kreisen der Kirchenmusiker nicht die Beachtung gefunden, auf die sie Anspruch machen kann. Da es mir möglich ist, bei dieser illustren Gelegenheit eines internationalen musik-wissenschaftlichen Kongresses ihren Hauptinhalt und ihr Hauptergebnis, soweit beides für den Kirchenmusiker von Belang ist, zu skizzieren und etwas zu erläutern, mag die Hoffnung berechtigt sein, das Interesse der Freunde der Kirchenmusik und zumal des deutschen Kirchenliedes für diese Forschungen zu erweitern und zu vertiefen. —

Hoffmann von Fallersleben hat in seiner „Geschichte des deutschen Kirchenliedes" die Bedeutung des uns hier interessierenden Rufes „Kyrie elei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

son" erörtert. Er behauptet mit großer Entschiedenheit, in dieser frühen Zeit sei unter Kyrieleison nur der Anfang der römischen Litanei, seien nur immer die bloßen Worte: Kyrie eleison zu verstehen. Er lehnt ausdrücklich ab, daß für jene Zeit Kyrie eleison die ganze Litanei bezeichnen könne. Die Hoffmannsche Ansicht ist heute weit, man kann vielleicht sagen, fast ausschließlich verbreitet. Aber sie ist unbegründet, sie ist direkt unrichtig. Sie wird schon durch die Tatsache widerlegt, daß im Altfranzösischen ‚Kyrielle' oder ‚Quirielle' „Gott und die Heiligen" (Dieu et la Kyrielle) bezeichnet. Es ist nicht möglich, sich die Entstehung dieser Bedeutung zu erklären, wenn man nicht ‚Kyrielle' ursprünglich als die Bezeichnung für den Gesamtinhalt der Litanei faßt. Es ging mit dem Worte Kyrieleison ebenso wie mit den Ausdrücken Pater Noster, Credo, Magnificat usw. Der Anfang eines Textes wurde der Name für den ganzen Text. Auch heute ist es ja noch ähnlich so mit den päpstlichen Enzykliken. Kyrieleison bezeichnet für die uns hier interessierende Zeit und Gegend die mit diesen Worten anfangende Litanei; und wo nicht ein positiver Grund diese Auffassung verbieten sollte, müssen wir auch unter diesem Wort stets die ganze Litanei verstehen. Die gegenteilige Anschauung Hoffmanns könnte nur dann Anspruch auf Annehmbarkeit erheben, wenn die dreifache Wiederholung des Kyrie eleison, Christe eleison, wie sie in der Meßliturgie noch heute geübt wird, ursprünglich wäre und wenn sich aus ihr die Litanei entwickelt hätte. Aber das gerade Gegenteil ist der Fall. „Es besaß schon," wie Grisar in der Zeitschrift für kath. Theologie, 1885, S. 567 f. bemerkt, „die kirchliche Liturgie, wie sie in den apostolischen Konstitutionen beschrieben ist, in der Vormesse eine Litanei als Wechselgesang zwischen dem vorrezitierenden Diakon und dem Volke. In derselben wurde vom Diakon für die verschiedensten Anliegen gebetet und vom Volke jedesmal mit Kyrie eleison geantwortet ... Unser verkürztes neunmaliges Kyrie in der Messe ... erscheint als ein ehrwürdiger Rest jener Litanei der Urkirche." Der ursprüngliche Wechselgesang blieb in der Karsamstagsliturgie und in den Bittprozessionen bis auf unsere Zeit bestehen, und zwar mit derselben Bezeichnung, die er bereits vor mehr als tausend Jahren trug.

In der ersten Periode des Mittelalters, die hier allein in Betracht kommen kann, wurden die Bittprozessionen nicht nur regelmäßig an bestimmten Tagen des Kirchenjahres gehalten, sondern auch bei sonstigen Anlässen, so oft König und Volk sich einen besonderen Schutz und Segen des Himmels erflehen wollten. Diese Rogationsprozessionen bekamen ebenfalls den Namen „litaniae". „Notandum autem," so heißt es bei Walafried Strabo (de rebus ecclesiasticis, cap. 28), „letanias non tantum dici illam recitationem nominum, qua sancti in adjutorium vocantur infirmitatis humanae, sed etiam cuncta, quae supplicationibus fiunt, orationes (al. rogationes) appellari." So kam es, daß cum letaniis oder letanice procedere die Bedeutung gewann: eine Prozession halten, wobei die Litanei gesungen wurde. Zuweilen wurden vom Kaiser oder König mit Vorbedacht außergewöhnliche Prozessionen für das ganze Land angesetzt, denen hie und da ein Fasten voraufging. So heißt es in einer Bestimmung Pipins aus dem Jahre 764: „Et ob hoc atque pro aliis causis nostris opus est nobis illi gratias agere ... Sic nobis videtur, ut absque jejunio indicto unusquisque episcopus in sua parrochia letanias faciat, non cum jejunio nisi tantum in laude dei." Ähnlich bei Karl d. Gr. „Nos

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

autem domino adjuvante, tribus diebus litaniam facimus, id est, Nonis Septembris quod fuit Lunis die, incipientes et Martis et Mercoris, dei misericordiam deprecantes, ut nobis pacem et sanitatem atque victoriam et prosperum iter tribuere dignetur . . . Et a vino et carne ordinaverunt sacerdotes nostri, qui propter infirmitatem aut senectudinem aut juventudinem abstinere poterant, ut abstinuissent . . . et interim quod ipsas litanias faciebant, discalceati ambulassent." In solchen Litaneien kamen gewöhnlich auch Gebetsanrufungen für den König vor; z. B. „pro summo pontifice Nicolao, Ludovico rege, Hemma regina, prole regia, judicibus et exercitu Francorum et Alemannorum." Aus dieser Verbindung des religiösen und weltlichen Momentes erklärt es sich, warum man auch bei politischen Ereignissen so gern zur Litanei die Zuflucht nahm, und warum man sie auch vor und nach der Schlacht sang. Im Berichte vom Siege Arnulfs über die Normannen (891 bei Löwen) heißt es: „Eodem in loco (auf dem Schlachtfeld) letanias celebrare rex præcipit; ipse cum omni exercitu laudes (Akklamationen!) deo canendo processit, qui talem victoriam suis tribuit, ut uno homine tantum occiso de parte christianorum, compertum est, tanta millia hominum ex altera parte perierunt." Arnulf sang also (allein oder unterstützt von einigen Sängern) vor, und das ganze Lager antwortete. Das war die allgemeine Gewohnheit. So berichtet auch das Ludwigslied von Ludwig III. nach dem Siege über die Normannen im Jahre 881. Aus dieser Gewohnheit fällt übrigens auch Licht auf eine Stelle, die m. E. nicht selten falsch gedeutet wird. Cosmas Pragensis berichtet uns (irrig zum Jahre 967; es war im Jahre 973): Als der Mönch Dethmar zum Bischofe von Prag eingesetzt wurde, „juxta altare sancti Viti intronizatur ab omnibus, clero modulante: Te Deum laudamus. Dux autem et primates resonabant: Christe kinado, kyrie eleison und die heiligen alle helfant uns, kyrie eleison et caetera; simpliciores autem et idiotae clamabant kyrieleison." Die Geistlichkeit singt das Te Deum. Nachher stimmt Herzog Boleslaus II. von Böhmen, auf dessen Wunsch hin Dethmar Bischof geworden war, mit seinen Großen an: Christe kinado, kyrie eleison und die heiligen alle helfant uns kyrie eleison et caetera. Die Worte „und die heiligen alle helfant uns" wurden wohl nicht so, wie sie dastehen, gesungen. Sie sind vielmehr wahrscheinlich eine kurze Zusammenfassung der verschiedenen Heiligen, die angerufen werden. Das „et caetera" des Cosmas Pragensis scheint ebenfalls anzudeuten, daß hier von der allbekannten Litanei die Rede ist. Die einfachen und gewöhnlichen Leute (simpliciores et idiotae), die den lateinischen Text der Litanei nicht kannten, clamabant kyrieleison, „fielen, so würden wir heute sagen, jedesmal bei den Responsorien der Litanei mit ihrem Gesange ein."

Die Worte „Litaniae" und „Kyrieleison" waren von altersher in den deutschen Landen Synonyma. Daran ändern auch die paar Stellen nichts, die Hoffmann für seine gegenteilige Meinung anführt, z. B. aus der Regel des hl. Benedikt, aus den Capitula monachorum Sangallensium, aus der Urkunde des Papstes Sergius III. von 910. Zu den Erwägungen des Professors Jostes möchte ich hier vom Standpunkte des praktischen Musikers aus beifügen, daß eine Reihe von Texten, die über das Kyrieleison handelt, geradezu als unverständlich erscheint, wenn man sie von einem in einfacher Melodie oft und oft wiederholten Kyrieleison bezw. Christeleison verstehen soll. Die Sache liegt vollständig anders, wenn es sich um ganze Litaneien handelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Hier ist Abwechslung in Text und Melodie, in Wort und Stimmung. Dazu erinnere man sich der psychologisch und kulturhistorisch interessanten Vorliebe des breiten Volkes für Litaneiformularien bei Gebet und Gesang.

Jostes macht übrigens darauf aufmerksam, daß man bei der Gleichung Kyrieleison-Litaniae nicht ohne weiteres annehmen dürfe, es sei als Kyrieleison immer die ganze Litanei gesungen worden. Man mag sie, zumal wenn sie improvisiert werden mußte, zuweilen gekürzt haben, wie man den Gesang der Volkslieder auf eine oder wenige Strophen beschränkt, wenn man den Text nicht weiter kennt. Jedenfalls waren aber die charakteristischen Stichworte wie z. B. Sancta Maria, Peccatores, Agnus Dei allgemein bekannt. Der Einwand Hoffmanns, obschon das Kyrie eleison nur zwei Worte seien, so seien diese doch dem Volke fremd und unverständlich gewesen und es habe gewiß lange Zeit schwer gehalten, ihm das Singen oder vielmehr Rufen derselben beizubringen, dieser Einwand wird von Jostes mit Recht zurückgewiesen. Jostes betont, daß auch heute noch katholische Bauern, ohne Latein und Griechisch studiert zu haben, den Inhalt der Litanei verstehen und, auch ohne in der Schule viel Singen gelernt zu haben, frisch am Litaneigesang sich beteiligen. Bei der Häufigkeit des Litaneigesanges lag die Sache im frühen Mittelalter noch leichter wie heute.

Hier sei nun als Schlußfolgerung der Satz ausgesprochen, der dem Kirchenmusiker sehr wertvoll ist, obwohl der Germanist Jostes ihn nicht ausdrücklich formuliert: Das „Kyrieleison", das als Vorbote und Vater des deutschen Kirchenliedes zu gelten hat, ist die Allerheiligenlitanei mit der damals üblichen, vielleicht gegen die heutige Weise noch einfacheren Choralmelodie. Die Litanei war der populärste, beliebteste, meist gebrauchte Gesang des 9. Jahrhunderts. Wer auch nur etwas singen konnte, konnte wenigstens die Litaneiresponsorien singen. Jetzt verstehen wir, weshalb man für jene Kyrieleison kaum Gesangweisen aufgezeichnet findet: die Melodie der Litanei war so bekannt, — damals noch mehr wie heute — daß man sie wirklich nicht aufzuzeichnen brauchte.

Mit ein paar Sätzen, meine verehrten Herren, lassen Sie mich nun noch auf die sog. „Leisen" zu sprechen kommen. Man hat wohl meistenteils als die erste Phase in dem mit unseren Kyrieleison beginnenden Entwicklungsprozeß des deutschen Kirchenliedes den in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts auftretenden Versuch bezeichnet, unter die Jubilationen dieser Kyrieleison deutsche Texte zu legen, ein ganz ähnliches Verfahren wie bei den Sequenzen Notkers; von dem am Schluß beibehaltenen und immer wiederkehrenden „Kyrieleis" hätten dann diese Gesänge den Namen „Leisen" erhalten. Die Beziehung der „Leisen" zum Kyrieleison oder, was dasselbe sagt, zur Allerheiligenlitanei ist aber noch viel enger, sie ist geradezu organisch. In bezug auf die Metrik haben wir in den ältesten Leisen wie im Otfriedsliede die Kurzverse mit den je vier Hebungen, die wir in den Responsorien der Litanei vorfinden: Tè rogámus aùdi nós. Oder Mìserére nóbìs. Oder Chríste aùdì nós. Schließlich ist ja das Kyrié eléìsòn und Chrìsté eleìsòn selbst jedesmal ein Otfriedscher Kurzvers, wie ja schon durch das dem Kirchenmusiker geläufige Petruslied bekannt ist.

Ein zweites. Wie sich das Kyrie der Messe auswächst zu den Tropen, in ähnlicher Weise entfaltet sich um die gleiche Zeit die Allerheiligenlitanei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in deutscher Sprache zu den „Leisen". Es ist wohl kein Zufall, daß Otfrieds Lehrer Rhabanus Maurus die Allerheiligenlitanei in lateinische Distichen umgoß. Die ältesten Kyrietropen der Messe, des Rhabanus Maurus Distichen zur Litanei und die ältesten Leisen stehen in derselben Reihe.

Und endlich drittens. Die Vermutung ist vielleicht nicht zu gewagt, daß die Melodie der ältesten Leisen keine andere war als die der Responsorien aus der Allerheiligenlitanei. Es ist wahr, das älteste uns mit der Neumenschrift erhaltene deutsche Kirchenlied, das bereits erwähnte St. Petruslied, hat schon eine andere, etwas reichere Melodie. Die historische Verkettung der Zusammenhänge zwingt uns fast dazu, in den uns erhaltenen Kyrietropen nach Ähnlichkeiten mit den Neumen des Petrusliedes zu forschen und aus dem melodischen Material eines Kyrietropus heraus eine Transskription dieser Neumen zu versuchen. Vielleicht kommt man so zu sichereren Resultaten, als die sind, die Böhme und später Mathias mit ihren Entzifferungen des Petrusliedes erreichen konnten.

Ich mag diese anspruchslosen Bemerkungen zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes nicht zu Ende führen, ohne dem Gefühle lebhafter Freude darüber Ausdruck zu geben, daß durch die eindringenden, jahrelangen Studien eines Germanisten die Musikwissenschaft in einem wichtigen Punkte ihrer gelehrten Arbeit so wesentliche Förderung gewonnen hat. Wenn ich recht sehe, sind die Forschungen von Jostes geeignet, uns für die Aufklärung der ersten Zeiten des deutschen religiösen Volksgesanges neue Wege zu zeigen. Jedenfalls stellen sie uns neue Probleme. Wir haben Grund, die bisher landläufigen Urteile über die Entstehungsgeschichte des deutschen Kirchenliedes zu revidieren.

Paderborn **Dr. Hermann Müller**

Über gregorianischen Choral

Es war ein glücklicher Gedanke des vorbereitenden Komitees für die Haydnfeier, unter die künstlerischen Darbietungen dieser Tage eine Vorführung gregorianischer Choräle aufzunehmen.

Haydns Beziehungen zum liturgischen Gesang der Kirche sind bisher noch nicht untersucht worden. Ohne Zweifel hat der Knabe beim Schulmeister Frankh in Hainburg die erste Bekanntschaft mit ihm gemacht; das gesangliche Repertorium der Stadtkirche wird nicht ausschließlich aus Figuralmusik bestanden haben. Wir erfahren von Haydn selbst, daß er schon „in seinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang".[1]) Jedenfalls hat Haydn mit sechs Jahren auch schon Choral gesungen. Im Kapellhaus zu St. Stephan war der musikalische Betrieb ein ungleich intensiverer und reichhaltigerer. Der tägliche Chordienst war auch auf choralische Leistungen angewiesen und Haydn mußte da mithelfen. Inwiefern er in den späteren Jahren, welche die Früchte seines Genies und unermüdlicher Arbeit reifen sahen, mit dem Choral in Verbindung blieb, wird sich dann am sichersten feststellen lassen, wenn einmal seine gesamten Kirchenwerke in kritischer Neuausgabe vorliegen. Der kindlich fromme Sinn des großen Man-

[1]) Vgl. C. F. Pohl, Jos. Haydn, Berlin 1875, Band I, S. 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nes berechtigt uns zur Annahme, daß der Knabe seinen Choral andächtig gesungen hat. Ohne Zweifel ist daher eine Choralaufführung bei einer Haydnfeier am rechten Platze und wäre es nur, um die Erinnerung an seine Knabenzeit zu wecken.

Indem wir solcherart das Andenken Haydns ehren, verfolgen wir noch einen anderen Zweck. Wir tagen unter den Auspizien der internationalen Musikgesellschaft, welche vorzüglich der wissenschaftlichen Pflege der musikalischen Kunst dienen will. Unter den Arbeitsgebieten der Musikwissenschaft ist aber keines, das sich an Umfang, Bedeutung und Sicherheit der Resultate mit der musikgeschichtlichen Forschung messen kann. Wie die Dinge liegen, wird die Historie noch für lange Zeit die führende Rolle in der Wissenschaft von der Musik einnehmen; die Verhandlungen unseres Kongresses illustrieren dies Verhältnis zur Genüge. Unter diesem Gesichtspunkte möge die heutige Vorführung als eine historische Demonstration gelten. Sie soll die interessante und ruhmreiche Kunst des liturgischen Chorals in alter Zeit Ihrem Verständnis und, wie wir hoffen, auch Ihrer Wertschätzung näher bringen.

Ein hochherziger Entschluß des gegenwärtigen Oberhauptes der katholischen Kirche hat diese Kunst nach langer Vergessenheit der Übung der Gegenwart wiedergeschenkt. Die vatikanische Ausgabe des traditionellen Chorals, obschon noch nicht in allen Teilen vollendet, schickt sich zum Einzug auf unsere Kirchenchöre an. Sie wird eine Umgestaltung des Choralunterrichts und der Choralpraxis zur Folge haben, und wenn verständnisvoll durchgeführt, wird diese Reform der Liturgie und der musikalischen Kunst zum großen Nutzen gereichen. Für diese Reform möchten wir werben und in Ihnen die Überzeugung befestigen, daß das Choralwerk Pius X. uns eine eigenartige Welt von hoher Schönheit und künstlerischer Weisheit vermittelt. So möge unsere Aufführung auch eine Huldigung sein für die verehrungswürdige Person des Gesetzgebers der gregorianischen Restauration.

Wer die erstaunlich große Zahl liturgischer Melodien des Mittelalters mit kritischem Blick überschaut, wird sogleich von einem Reichtum an Formen überrascht, wie ihn weder die Zeit der Polyphonie noch eine andere Periode kirchlicher Gesangskunst zu Tage gefördert hat. Wenn man einen Maßstab für die Wertung einer Kunst aus der Fähigkeit ableitet, innerhalb der durch ihre Grundlagen gezogenen Grenzen — in unserem Falle der Einstimmigkeit — das ganze Gebiet möglicher Ausdrucksformen zu durchlaufen, dann muß dem gregorianischen Gesange eine Palme zuerkannt werden.

Unter den einfachen Formen sind diejenigen die bekanntesten, die noch heute vom Altare her aus dem Munde des Priesters erklingen. Trotz aller Wandlungen der musikalischen Kunst hat die Kirche sie nicht abgeschafft, so daß niemand im Zweifel sein kann, welches der eigentliche liturgische Gesang ist. Der amtierende Geistliche singt niemals eine andere Weise als eine gregorianische. Von solchen Formen geht die Stufenleiter der Choralmelodien weiter, alle Grade der Verbindung von liturgischem Wort und Ton durchmessend, bis zu den höchsten Inspirationen solistischer Lyrik und für alle Formen hat die Kirche einen unbestrittenen Platz in ihrer Liturgie geschaffen.

Halten wir uns an die Stücke, die nur für unsere Kirchensänger in Betracht kommen, so lassen sich alle Choralformen einteilen in solche, die der gregorianischen Ordnung des Kirchengesanges angehören und solche, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

außerhalb dieser Ordnung stehen. Diese Teilung haben wir unserer Vorführung zu Grunde gelegt. Gern hätten wir alle Stile der Reihe nach zu Worte kommen lassen; die Kürze der Zeit zwingt uns mit einigen Proben uns zu bescheiden.

Außerhalb der gregorianischen Ordnung befinden sich diejenigen Stücke, die wir heute als Ordinarium Missæ zusammenfassen und die im Kyriale Vaticanum enthalten sind. Manche darunter sind sehr alt, andere aber sind jüngeren Datums. Sie wechseln bekanntlich in keiner Messe ihren Text und haben daher ihren Namen. Bei ihrer Auswahl für die Editio Vaticana ist der reiche Schatz von Gesängen mitherangezogen worden, den die Handschriften des Mittelalters überliefern. Unsere ältesten Aufzeichnungen stammen aus dem 9. Jahrhundert. Schon die Dokumente seit dem 10. Jahrhundert enthalten eine nicht geringe Zahl von Stücken des Ordinarium Missæ, von denen manche in den Gemeinbesitz unseres Volkes eingehen könnten, wenn man schon in der Volkschule ihre Einführung betreiben wollte. Diejenigen, die Sie sogleich hören werden, sind so ausgewählt, daß das Kyrie, dasjenige der Ostermesse, im 10. Jahrhundert überliefert ist; das Sanctus stammt aus dem 12. Jahrhundert, das Agnus aus dem 13., das Gloria aus dem 16. Jahrhundert.

Das Osterkyrie erfreute sich im Mittelalter einer großen Beliebtheit, die sein heller, aufstrebender Charakter hinreichend erklärt. In kleinem Rahmen bietet es eine interessante Modulation vom dritten Kirchenton, in dem es beginnt (wohl im Anschluß an die vorausgehende Allerheiligenlitanei am Karsamstage), zum achten Kirchenton, der im Christe angeschlagen wird, im letzten Kyrie sieghaft zum Ausdruck kommt und fast wie Dur klingt. Dieses letzte Kyrie legt gewissermaßen dem Zelebranten die alte Intonation des Ostergloria in den Mund. Es war das ein beliebtes Mittel zu einer Zeit, in welcher der Zelebrant noch nicht den Ton von der Orgel empfing.

(Vortrag des **Kyrie der Missa I.** des Graduale Vaticanum)

Das Sanctus der Missa V. ist von einem anderen Charakter; weniger aufstrebend, mehr in sich gekehrt, atmet es eine stille Andacht, der nur beim Hosanna ein kurzer Aufschwung sich zugesellt. Im ganzen ist es ein prächtiges Beispiel des IV. hypophrygischen Kirchentones.

(Sanctus der Missa V.)

Ein merkwürdiges Choralstück ist das Agnus Dei der Fastenzeit. Im V. lydischen Kirchenton geschrieben, ist es eine rechte Durmelodie mit seiner Vorliebe für die Stufen des Dreiklangs und seinen Ruhepunkten auf der Dominante. Wer sich daran stoßen möchte, daß eine so helle Melodie für die Fastenzeit bestimmt ist, den möchte ich an das Wort des Herrn erinnern: Cum jejunatis, nolite fieri sicut hypocritæ, tristes.

(Agnus Dei der Missa XVII.)

Das Gloria, auf welches unsere Wahl fiel, gehört zu den jüngsten Bestandteilen des ganzen Ordinarium Missæ der Editio Vaticana; es stammt, wie bemerkt, aus dem 16. Jahrhundert. Am Ende des Mittelalters hat die Choralkomposition nicht geruht, wie man meist glaubt. Jüngst sind eine Reihe solcher Stücke aus dem 15. Jahrhundert veröffentlicht worden.[1]) Süddeutsche Bibliotheken, wie München und Stuttgart, jedenfalls auch solche in

[1]) Vgl. Dr. Marxer: Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, 1908. (Heft III der Publikationen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Österreich, sind nicht arm an spätmittelalterlichen Choralwerken. Ihre Rehabilitierung in der heutigen Liturgie empfiehlt sich jedoch nicht. Sie sind voll von großen und kleinen Sprüngen, die uns unnatürlich klingen, von wenig bedeutenden Gängen in die Höhe und Tiefe und mischen mensurale und choralische Elemente bunt durcheinander, gehören also der Gattung der Cantus fractus an. Eines der wenigen brauchbaren Stücke dieser Periode bildet aber das Gloria der Missa VIII. im Graduale Vaticanum. Seine Tonart ist wieder lydisch, merkwürdigerweise mit konsequenter Vermeidung der vierten Stufe der Tonleiter (*h* respektive *b*); nur das Amen bringt einmal den Ton b. Ebenso hat seine einfache syllabische Faktur, wie der Aufbau ausschließlich aus Gängen von Tonika zur Dominante und umgekehrt, ihm eine große Sympathie überall da erworben, wo man es unseren Kirchensängern zu kosten gab. Ein interessantes Gegenstück dazu ist das Gloria der Missa XV. (in festis simplicibus), die älteste Gloriamelodie, wie unser Gloria die jüngste ist. Beide ähneln sich in der Faktur, sie sind aber in bezug auf die Entwicklung der Tonarten Antipoden. Zwischen beiden liegt eine ganze Welt musikalischer Arbeit von vielleicht acht Jahrhunderten. Hören Sie die jüngere Weise.

(Gloria der Missa VIII.)

Von einer Credomelodie müssen wir leider absehen, doch möge das tonartliche Verhalten der Choralmesse mit einem Worte berührt werden. Die mehrstimmige Messe mit und ohne Instrumentalbegleitung aus alter und neuer Zeit wahrt in der Regel für alle ihre Teile die Einheit der Tonart. Diese Regel ist im 15. Jahrhundert aufgekommen, als die Komponisten alle Teile einer Messe über dasselbe Thema zu komponieren begannen. Die Identität des Themas führte die Gleichheit der Tonart für alle Meßteile herbei. Vorher war man um eine derartige Einheit nicht besorgt. Im Choralordinarium herrscht eine tonartliche Verwandtschaft höchstens für Kyrie und Gloria, die in der Liturgie unmittelbar aufeinanderfolgen und auch in den ältesten Büchern meist hintereinander geschrieben sind. Die Stücke des Ordinarium Missæ sind auch zu verschiedenen Zeiten der Liturgie eingefügt worden und Gloria und Credo fehlen noch heute in manchen Messen. Die Erkenntnis, daß aus den fünf Gesangstücken der Messe, deren Text sich gleich bleibt, eine zyklische musikalische Form sich bauen ließe, ist eine Errungenschaft der Polyphonie des 15. Jahrhunderts.

An melodischer und konstruktiver Einfachheit mit dem soeben gehörten Gloria verwandt ist die Sequenz Veni Sancte Spiritus. Sie stammt aus der Zeit um 1200 und ist ein treffendes Beispiel für die zweite Periode der Sequenzkomposition, die durch Gleichbau der Strophen, Reime, überhaupt durch Annäherung an die Liedform gekennzeichnet ist.

(Sequenz Veni Sancte Spiritus)

Die Ordnung des römischen Kirchengesanges, welche die Voraussetzung der Choralübung der lateinischen Welt im Mittelalter und in der Neuzeit bildet, muß, solange nicht neue Funde die bisherigen Forschungen umstürzen, immer noch in den Pontifikat Gregor I. des Großen, also in die Zeit um 600 gesetzt werden. Ihre Aufgabe war, die berufliche Arbeit der liturgischen Sänger zu fixieren und zu normieren, der Solisten wie des Chores. Die Chorpartien, das heißt die Stücke, welche ausschließlich dem Chor überantwortet sind, heißen auch Antiphonen. In der Messe gehören dazu der Introitus und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Communio; sie werden in der liturgischen Sprache Antiphona ad Introitum und ad Communionem genannt. Die Solostücke stellen in der Regel größere Anforderungen, wie sich das von selbst versteht.

Da sie auf der Wechselwirkung von Solo und Chor beruhen, heißen sie auch responsoriale Stücke. Dahin gehören das Gradualresponsorium, meist Graduale genannt, das Alleluja mit seinem Vers und der Tractus. Das Offertorium steht in der Mitte zwischen beiden Gruppen, es heißt Antiphona ad Offertorium, bewegt sich aber aus Gründen, die ich hier nicht darlegen will, manchmal in der Ausdruckssphäre des Sologesanges, kann daher heute noch im Notfalle von einem Solisten gesungen werden.

Der Introitus Exsurge Domine vom Sonntag Sexagesimæ und die Pfingstcommunio Factus est repente mögen Ihnen einen Einblick in die musikalische Eigenart dieser antiphonischen Meßgesänge vermitteln. Ihre melodische Faktur fließt aus ihrer Bestimmung als Chorgesang hervor; niemals stellen sie Aufgaben, die unsere Kirchenchöre nicht bewältigen können, wenn sie nur ordentlich angeleitet sind. Ich muß mir versagen, die hervorragend geistvolle Interpretation des liturgischen Textes in beiden Stücken zu beleuchten. Der Introitus ist eine flehende Bitte um den Schutz des Herrn, innig und warm und doch bescheiden und zurückhaltend. Im Gegensatz dazu ist die Communio voll von Feierklängen und freudig gehobener Stimmung. Beachten Sie auch den Unterschied der Tonarten!

(Introitus Exsurge und Communio Factus est repente)

Diejenigen Meßgesänge, welche unter wesentlicher Mitwirkung des Solisten zustande kommen, hatten das Schicksal, am ehesten und am längsten verkannt und unbillig behandelt zu werden. Die historische Grundlage der für sie charakteristischen Melismen, Vokalisen, ruht in den Beziehungen, welche den römischen Kirchengesang der alten Zeit mit dem liturgischen Gesang der orientalischen Kirchen verbinden, der Griechen, Syrer, Kopten und Armenier, und indirekt mit dem jüdischen Synagogalgesang. Vielfach enthalten die gregorianischen Solostücke altchristliches Gut. Dies Resultat der neueren Forschungen ist so ziemlich das Gegenteil von dem, was lange Zeit unseren guten Kirchensängern immer wiederholt wurde, um sie mit Schrecken vor den ausgedehnten Tonverbindungen über einem Vokal zu erfüllen. Das Mißtrauen gegen die tonreiche Melodieführung solcher Lieder, an denen sich im ganzen Mittelalter kein Mensch gestoßen hat, entsprang derselben Wurzel, die am Ende des 16. Jahrhunderts den Kampf gegen den Kontrapunkt aus sich hervorgehen ließ, der infolge der Bekanntschaft mit der Antike veränderten Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton in der Gesangsmelodie. Die Abneigung gegen die Polyphonie ist längst überwunden, diejenige gegen die Choralmelismatik noch nicht. Und doch hat die neuere Forschung dargetan, daß die römischen Kantoren der alten Zeit einen feinen Sinn für melodische Schönheit und kunstgerechten Aufbau längerer melodischer Entwicklungen besaßen. Gerade darin überragten sie ihre Kollegen im Orient und bis zur Stunde hat die hochausgebildete melismatische Praxis der orientalischen Liturgien nichts aufzuweisen, was sich an geistvoller Struktur, maßvoller und doch wirksamer Melodik mit den Schöpfungen oder Bearbeitungen der römischen Meister vergleichen ließe. Die gregorianischen Sololieder sind durchaus nicht arm an Wendungen, die zu den schönsten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eingebungen des Genius gehören. Wo aber aus einem vernünftigen Grunde diese Solostücke sich nicht regelrecht aufführen lassen, da gestattet die Kirche, die gütige und nachsichtige Mutter, daß man mit der Rezitation ihrer Texte sich begnüge. Wer also über die Länge mancher Melismen in Klagen ausbrechen möchte, der täte besser daran, der kirchlichen Behörde für diese bequeme Lösung aller Schwierigkeiten zu danken. Wenn manche aber Dinge tadeln, die zu studieren sie zu bequem sind oder zu deren Verständnis ihre Bildung nicht ausreicht, so sollte man dafür nicht die Kirche oder ihr Gesangbuch verantwortlich machen. Es ist auch keine unbillige Forderung, daß diejenigen Sänger, die das ehrenvolle Amt des liturgischen Vorsängers bekleiden, sich auf ihre Leistung gehörig vorbereiten.

Wir haben aus der reichen Menge prachtvoller Solostücke drei ausgewählt, die Ihnen als Muster ihrer Gattung gelten können.

(Offertorium Filiæ regum, Graduale Benedictus, Alleluia ℣. Adorabo)

Die von der Leogesellschaft herausgegebene Zeitschrift „Die Kultur" hat jüngst in einem an goldenen Gedanken reichen Aufsatz der liturgischen Renaissance unter Gebildeten und Volk das Wort gesprochen. Das Verständnis des Wunderbaues der katholischen Liturgie solle in weitere Kreise getragen werden, die meist die erhabensten und schönsten Riten ahnungslos an sich vorüberziehen lassen. Es ist eine oft gemachte Erfahrung, daß der traditionelle Choral sich am ehesten die Sympathien unserer Kirchensänger erobert und bewahrt, wenn sein Studium von Darlegungen liturgiegeschichtlicher Art begleitet wird. Auch einfache, von hoher Gelehrsamkeit wenig berührte Kirchensänger nehmen die Erklärung der Entstehung der Choralformen aus der Liturgie mit großem Interesse entgegen. Daß die Kirche allen musikalischen Stilen von ernster und würdiger Haltung wohlwollend gegenübersteht, hat das Motu proprio Pius X. vom 22. November 1903 wieder aufs klarste betont. Daß sie aber außerdem eine Gesangsart besitzen muß, die nicht auf den Geschmack dieses oder jenen Volkes, dieser oder jener Zeit zugeschnitten ist, sondern über den Nationalitäten und Generationen hinaus wahrhaft katholischen Charakter aufweist, die geographische und historische Einheit der Kirche symbolisiert, und zwar diejenige, welche das Ineinandergreifen von Liturgie und Gesang noch heute in bewunderungswürdiger Weise zur Anschauung bringt, solchen Gedanken wird kein katholisch fühlender Mann seine Zustimmung versagen. Auf den Besitz und die Pflege einer gesanglichen Form, die sich verklärend neben die Einheit in Lehre und Leben stellt, kann die Kirche nicht verzichten, solange sie dem Gesang eine Heimstätte bei sich gewährt. Man möge von dem hohen Wert dieser Idee des einen liturgischen Gesanges nicht zu gering denken. Und wenn auch einmal die zentrale Behörde auf diesen einheitlichen liturgischen Gesang verzichtete, was ausgeschlossen ist, dann wäre ein erhabenes Band zerrissen, das die Mitglieder der Kirche aneinanderschließt. Ich schätze die Empfindungen eines kirchenmusikalischen Patrioten; ich gestehe aber, wenn man von Wien nach Paris kommt, und von da nach Amerika, Asien und Afrika und überall dieselben liturgischen Lieder hören kann, dann überkommt auch den harten Mann jene unaussprechliche Stimmung, die zu Tränen der Freude führt. Diese Einheit läßt sich aber nur durch den lateinischen Choral herstellen.

Das ist gerade einer der Ruhmestitel des Chorals, daß er nicht die Empfindungen dessen widerspiegelt, der ihn zufällig ausführt; seine musika-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lische Sprache ist eine objektive, unpersönliche; sie hat als Ausdruck der ganzen Christenheit zu gelten, für die an demselben Feste dieselben Gesänge vorgesehen sind.

Papst Pius X. hat in dem erwähnten Motu proprio den Satz ausgesprochen, daß eine Kirchenmusik des Heiligtums um so würdiger sei, je mehr sie sich dem Choral nähert. Dieses Wort hat mancherorts befremdet. Und doch birgt es eine bedeutsame geschichtliche Wahrheit. Die kunstgerechte Pflege des Chorals im Sinne der Kirche und ihrer Liturgie ist das wirksamste Schutzmittel gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik. Der andächtig ausgeführte Choral enthält eine kräftige Einladung zur inneren Sammlung, zu derjenigen Gesinnung, mit welcher man den Geheimnissen der Liturgie folgen soll. Für nervöse Leute ist er freilich nicht geschaffen, auch nicht für solche, die in der Kirche nur künstlerische Anregungen suchen oder gar eine persönliche Eitelkeit irgend welcher Art befriedigen möchten. Wir alle aber wissen, daß seine tausendjährigen Klänge Millionen von Christen erfreut und zur Andacht gestimmt haben und daß er noch seine ungeschwächte Kraft dann beweisen wird, wenn unsere Nachkommen längst uns mit all unseren Werken zu Grabe getragen haben. Sein unlösbarer Zusammenhang mit der Liturgie bietet ihm die Gewähr der irdischen Unsterblichkeit; der Choral ist die einzige musikalische Form, die gewissermaßen sich sub specie æternitatis betrachten läßt.

Wenn Sie mich aber fragen, wie die Pianische Choralform am wirksamsten eingeleitet und durchgeführt werde, so kann ich Ihnen hier nur das eine sagen: Lassen Sie überall Choralkurse abhalten, damit die Chorregenten den rechten Choralvortrag lernen und ihren Sängern vermitteln können. Diese Aufgabe ist durchaus nicht so schwer, wie manche glauben, aber sie lohnt reichlich die darauf verwandte Mühe.

Möchte doch ein jeder von uns in aufrichtiger Hingabe am großen Reformwerke des Vaters der Christenheit mitwirken! Warum stehen so viele abseits und sind müßig? Gilt es nicht der Wiedererweckung und der Befestigung der Musica perennis der Kirche? Sie führt uns ja nicht auf reizlose Einöden, sondern zu lichten Höhen, in denen die Kunst und die himmlischen Gnaden zusammenfließen.

Freiburg (Schweiz) **Dr. Peter Wagner**

Zur Geschichte des altrussischen Kirchengesanges[1])

Irre ich nicht, so war es J. Thibaut, der in seiner Schrift: Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine (Paris 1907) zum erstenmal die alte Tonschrift der Russen für einen Zweig der großen Familie an Gesangstonschriften in Anspruch nahm, die wir als Neumen bezeichnen. Er betonte (S. 35 ff.) den byzantinischen Ursprung des russischen Kirchengesanges und führte in gleicher Weise seine Tonschrift auf die byzantinischen Neumen zurück. Unter den photographischen Abbildungen, die er seinem Buche beigab, figurieren drei Proben russischer liturgischer Schrift aus alter und neuer Zeit.

[1]) Oskar von Riesemann, Die Notationen des Alt-Russischen Kirchengesanges. (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. Zweite Folge VIII. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1909. 108 Seiten mit 12 photograph. Beilagen. Preis 5 Mark.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine detaillierte Untersuchung derselben lag freilich nicht in Thibauts Absicht. Nur mit neueren gesanglichen Verhältnissen der russischen Liturgie befaßt sich Rebours' Werk: Traité de Psaltique, théorie et pratique du chant dans l'Eglise grecque, Paris 1906 in Appendice II. Dasselbe tut die Abhandlung von L. Sacchetti: Le chant religieux de l'église orthodoxe russe, im Berichte des internationalen musikhistorischen Kongresses zu Paris 1900 S. 134 ff. Sacchetti konstatiert Analogien zwischen altrussischer, byzantinischer und lateinischer neumatischer Schrift, weist jedoch der altrussischen Notierung einen eigenen Charakter zu.

Unabhängig von diesen Gelehrten, deren Schriften ihm überhaupt unbekannt geblieben sind, legt O. von Riesemann[1]) eine dankenswerte Abhandlung über den Gegenstand vor. Er erklärt, nicht auf selbständige Neuforschungen das Hauptgewicht zu legen, sondern auf eine Zusammenstellung und Bearbeitung der russischen Literatur, die sich namentlich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts dem Gegenstand mit Eifer zugewendet hat; er zählt die wichtigsten Schriften und Abhandlungen auf, aus denen er schöpfte. Auch wer, wie der Unterzeichnete, außerstande ist, in russischer Sprache verfaßten Werken näherzutreten und die Darstellung Riesemanns auf ihr Verhältnis zu den Quellen hin zu prüfen, gewinnt von ihr einen günstigen Eindruck. Sie hält sich von Voreingenommenheit frei, ist ruhig und sachlich geschrieben. Zuweilen ist sie etwas breit geraten und Wiederholungen sind nicht selten.[2]) Aber Riesemann beherrscht seinen Stoff und je weiter die altrussische Kirchenmusik und ihre Notierung vom augenblicklichen Betriebe der Musikforschung abseits liegt, um so dankbarer wird man ihm sein, daß er den in mancher Beziehung interessanten Gegenstand in den Ergebnissen der bisherigen Forschung uns zugänglich macht.

Wenn ich im folgenden aus Riesemanns Schrift diejenigen Tatsachen herausziehe, die unser Wissen um die Geschichte des liturgischen Gesanges und der Neumen bereichern, so will ich auf die ganz merkwürdigen Parallelen zu Vorgängen der lateinischen Choralgeschichte und Notierung aufmerksam machen, die dem Kenner der älteren abendländischen Musikgeschichte auf Schritt und Tritt bei der Lektüre der interessanten Abhandlung aufstoßen. Ich möchte damit das Interesse bekunden, mit dem ich die Schrift durchgearbeitet habe. Ich berücksichtige auch noch einen wichtigen Aufsatz, den Riesemann selbst jüngst in der Riemann-Festschrift (S. 189 ff.) veröffentlicht hat und der über die Funde einer Expedition einen vorläufigen Bericht bringt, die im Sommer 1906 besonders in den Klöstern auf dem Berge Athos Forschungen nach altrussischen Gesangsdenkmälern veranstaltet hat.

Die Geschichte der russischen Kirchenmusik beginnt mit dem Jahre 988, der Annahme des Christentums durch Großfürst Wladimir. Griechische Bischöfe tauften sein Volk. Wie aber die Frage nach dem Ursprung des lateinischen Chorals noch bis in die letzte Zeit mannigfache Antworten erfahren hat, so haben die russischen Gelehrten die Wiege ihrer liturgischen Lieder bald in Byzanz, bald im griechischen Syrien, bald in Rußland selbst gesucht.

---

[1]) Wohl ein Verwandter desjenigen Trägers des Namens, dem Spitta in seinen Aufsätzen „Zur Musik" S. 449 ff. so schöne Worte gewidmet hat.

[2]) In der Reihenfolge der Anmerkungen zu den Seiten 101 bis 103 herrscht Unordnung. Druckfehler sind stehen geblieben auf den Seiten 10, 21, 41, 62 u. a.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem byzantinischen Kirchengesang wurde allgemein zugestanden; die verbindenden Fäden sind zu zahlreich, um übersehen zu werden. Bis ins 13. Jahrhundert kannte die russische Liturgie Gesangsstücke in griechischer Sprache, neben denjenigen in slavonischem Text. (Vergleiche über Ähnliches in der lateinischen Liturgie meine Einführung 2. Aufl. I. S. 51 ff.) Auch das Kyrie eleison ist als Volksruf bezeugt und erhielt sich in der russischen Liturgie bis heute. (Vergl. ebenda S. 75 ff.) Ganz alte liturgische Handschriften enthalten sogar griechische Gesangsstücke in slavonischen Lettern aufgeschrieben. (Vergl. ebenda S. 105 Anm.) Zahlreiche tonschriftliche Zeichen haben die Form griechischer Neumen oder griechische Namen und zwar ältere Zeichen wie jüngere. (Vergl. meine Neumenkunde passim.) Der griechisch-byzantinische Gesang muß also immer wieder auf den russischen eingewirkt haben. Dennoch hat es nicht an solchen gefehlt, die die Abhängigkeit von Byzanz bedeutend einschränkten oder überhaupt leugneten; Metallow vertrat die Auffassung, daß die Russen ihren liturgischen Gesang von den syrischen Griechen erhalten hätten, und Smolenski erklärte ihn für ein der Hauptsache nach autochthones Produkt. (Vergl. dazu die heute wohl allgemein aufgegebene Hypothese des römischen Ursprunges des lateinischen Chorals.) Ein derartiger Widerstreit der Meinungen war möglich, solange nur eine geringe Zahl authentischer Gesangsdokumente alter Zeit der Forschung zugänglich war. Je mehr aber die alten Gesangbücher dem Staub der Vergessenheit entzogen wurden, um so eher lichtete sich das Dunkel, das die Urgeschichte des russischen Chorals einhüllte. Mußten die erwähnten Tatsachen, wie der allgemeine Gang der altrussischen Kirchengeschichte immer wieder die Blicke auf die byzantinische Liturgie und ihre Musik lenken, so scheinen die in der Riemann-Festschrift angedeuteten Funde die Frage zu Gunsten dieser Auffassung abzuschließen. Preosbashenski hat zahlreiche ganz alte Hss. byzantinischer und russischer Herkunft mit einander verglichen und dabei nicht nur eine überraschende Ähnlichkeit, oft auch Identität der Tonzeichen festgestellt, sondern sogar eine direkte Übernahme altbyzantinischer Gesänge durch die russische Liturgie. Dabei wurde der griechische Text naturgemäß durch den slavonischen ersetzt, die Führung der Melodie blieb aber dieselbe, nur daß die Betonungs- und syntaktischen Verhältnisse des griechischen Originals bei der Übertragung des Textes in das Slavonische häufig Akzentverschiebungen und Abweichungen von der gewöhnlichen Aussprache und Verbindung der Worte im Gefolge hatten. Wenn der slavonische Text silbenreicher war als der griechische, aus dem er übersetzt ist, so sind die überzähligen Silben durchweg mit bloßen Rezitationszeichen versehen, die byzantinische Originalmelodie ist also nur erweitert, nicht substantiell modifiziert. (Auch dieser Vorgang findet im gregorianischen Gesang seine Analogien.) Jedenfalls darf man die Abstammung des russischen liturgischen Gesanges aus dem byzantinischen für eine ausgemachte Tatsache halten. Daß dabei slavischen Elementen der Zutritt nicht prinzipiell verweigert wurde, ist ebenso verständlich. Immer aber müssen die griechischen Anklänge die Oberhand behalten haben.

Die ältesten liturgischen Gesangbücher des russischen Ritus, Minaen, Trioden, Sticherarien, Hirmologien u. a., ungefähr dreißig an der Zahl, gehören noch der Urzeit russischen Christentums an, dem 10. und 11. Jahrhundert. Merkwürdigerweise entbehren sie der Tonzeichen. (Dasselbe ist von den lateini-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schen Büchern des 8. und 9. Jahrhunderts zu sagen. Das Cantatorium von Monza und das Graduale von Rheinau, beide aus dem 8. Jahrhundert, haben von den Gesängen nur den Text. Vergl. Einführung I, S. 202.) Die ersten Hss. mit Tonzeichen sind aus dem Ende des 11. Jahrhunderts überliefert. Sie sind in einer Neumenschrift notiert, die nach Riesemann, der darin der Ansicht Metallows beipflichtet, aus den byzantinisch-athontischen Neumen herausgewachsen ist, einem derjenigen tonschriftlichen Systeme, die in Vervollkommnung der prosodischen Zeichen des 4.—7. Jahrh. (von andern „ekphonetische Zeichen" genannt) aus den griechisch-syrischen Urneumen des 7.—8. Jahrh. sich herausgebildet haben. Die letzteren führten in anderen Ländern zu ähnlichen Neumensystemen; auch die lateinischen Neumen gehen nach Metallow-Riesemann auf die cheironomische Urneumenschrift der griechisch-syrischen Kirche zurück. Manches spricht dafür, daß die Klöster auf dem Berge Athos bei der Übergabe der Neumen an die russische Kirche beteiligt waren. Sie waren der Hauptverkehrsstation zwischen dem griechischen Orient und Rußland. Es gab daselbst im 11. Jahrhundert auch zahlreiche russische Mönche. Die Resultate der jüngst daselbst unternommenen Forschungen, von denen Riesemann in der Riemann-Festschrift berichtet, unterstützen die Annahme einer führenden Tätigkeit dieser Klöster. (Man ist versucht, hier das Kloster St. Gallen zum Vergleiche heranzuziehen, dessen Choralpflege für viele nordische Kirchen vorbildlich wurde. Daß übrigens St. Gallen und die Athontischen Klöster Beziehungen miteinander unterhielten, ist nicht unwahrscheinlich.)

Die liturgischen Gesangbücher der Russen kennen drei Typen von Gesängen, denen auch drei verschiedene Notierungen entsprechen: 1. den Oktoechos, den nach den acht Tonarten in seinen Einzelheiten rituell (durch das Typikon) geordneten eigentlichen liturgischen Gesang. Seinen Grundstock bildet der Snamennji Rospiew, der in der ältesten Form russischer Neumen aufgezeichnet ist, der sogenannten Sematischen oder Krjukinotierung; 2. den dreifaltigen Gesang, den Metallow-Riesemann mit dem ebenfalls ganz alten Kondakariengesang identifizieren, der aber schon im 14. Jahrhundert verschollen war. Dieser Kondakariengesang wurde so notiert, daß zu einer Reihe Text zwei Reihen Neumen gehörten, daher (nach Metallow-Riesemann) die Bezeichnung „dreireihig" = „dreifaltig". Die Abhängigkeit der Kondakarienneumen von den frühbyzantinischen Neumen ist unleugbar und ergibt sich besonders aus den großen Hypostasen; 3. den demestischen Gesang, den jüngsten Bestandteil, der besonders um 1600 beliebt war. Die demestischen Hss. verwenden eine doppelte Notierung, kleine Neumen und große Hypostasen, dazu die byzantinischen Martyrien.

Was der Kondakarien- und der demestische Gesang eigentlich war, ist bisher noch nicht gelungen festzustellen. Die Zahl der Kondakarienhandschriften ist sehr gering; nur fünf sind bisher bekannt geworden, sie stammen aus der Mitte des 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Die älteren darunter gehören zu den ältesten neumierten Hss. russischer Herkunft überhaupt. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ist der Kondakariengesang verschwunden. Riesemann glaubt, daß er mit seiner Notierung in den athontischen Klöstern seine Heimat hat, da die Neumen der Kondakarienhandschriften in byzantinischen Gesangbüchern noch nicht angetroffen worden seien. Daran kann aber ebensogut unsere sehr lückenhafte Kenntnis der byzantinischen Choraldokumente schuld

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sein. Eine energische Einwirkung byzantinischen Gesanges auf die Kondakarienmusik nimmt auch er an; sie äußert sich namentlich in den zahlreichen griechischen Textworten und Sätzen, die in slavonischem Alphabet niedergeschrieben sind, in den byzantinischen Solmisationssilben und Tonartenbezeichnungen. Von den beiden Tonzeichenreihen verwendet die untere Zeichen, die den ekphonetischen Lectionszeichen ähnlich sind, die obere die *μεγάλα σημάδια* der griechischen Neumen. An eine Entzifferung dieser Neumierung kann vorläufig noch nicht gedacht werden; ebensowenig geht dasjenige, was über die künstlerische Eigenart des Kondakariengesanges gesagt wurde, über bloße Vermutungen hinaus.

Etwas besser ist es um den demestischen Gesang bestellt. Um 1569 erscheinen seine ersten Notierungen, die mit den Kondakarienzeichen keinerlei Ähnlichkeit aufweisen. Die Etymologie des Wortes „demestisch" ist nicht unbestritten. Die demestischen Neumen lassen sich aber deshalb der Hauptsache nach entziffern, weil die Sekten der Altgläubigen, die sich infolge der Reformen des Patriarchen Nikon (2. Hälfte des 17. Jahrh.) bildeten, den demestischen Gesang und seine Notierung weiterführen. Auch ist diese in einigen alten Schriften erklärt. Sie hat sich manche der gleich zu erwähnenden Fortschritte der sematischen Neumen zu eigen gemacht, die Merkzeichen des Schaidurow und des Mezenez, die der Bezeichnung der Tonhöhe dienen. Melodisch sind diese Gesänge sehr reich entwickelt, weit mehr als die des Snamennji Rospiew; sie entwickeln sich nicht selten gegenüber der Betonung der Textworte ziemlich selbständig und werden vornehmlich in feierlichen Gottesdiensten gebraucht.

Die wichtigste der russischen Neumenfamilien ist aber die sogenannte sematische Notation, die vom 11. bis zum 17. Jahrh., bis zur Einführung des europäischen Liniensystems, die liturgischen Gesangbücher beherrschte und deren Dokumente aus allen Jahrhunderten zahlreich auf uns gekommen sind, mit Ausnahme des 13. und 14. Jahrhunderts, in welchen Mongolenhorden Rußland mehrfach überschwemmten und verwüsteten. Da aus dem 15. bis 17. Jahrh. theoretische Erklärungen der Krjukineumen in genügender Zahl sich erhalten haben, kann man rückwärtsgehend auch die älteren Krjukihss. der Hauptsache nach entziffern. (Ähnlich ist bekanntlich die lateinische Neumenforschung vorgegangen. Wir schließen von den Hss. mit Guidos Liniensystem zurück auf diejenigen ohne Linien; eine andere Methode hat bisher immer noch versagt.) Dabei sind jedoch die zirka 40 Zeichen auszunehmen, die nur bis zum 15. Jahrh. üblich waren, nachher verschwanden; sie lassen sich durch die komparative Methode nicht enträtseln. (Auch die Geschichte der lateinischen Neumen kennt eine Anzahl Zeichen, die nur in den ältesten Hss. stehen, in den spätern durch gewöhnliche Neumen ersetzt sind; vermutlich ist die Beseitigung der Hälfte der russischen Zeichen durch dieselben Verhältnisse veranlaßt worden, welche zur Vereinfachung des lateinischen Chorals in Tonfolge und Rhythmus führten.)

Die weiteren Schicksale der russischen Neumen knüpfen sich vornehmlich an die Namen zweier Kirchensänger, Schaidurow und Mesenez. Da die Krjukizeichen die Tonhöhe nicht in allem genau angaben, so sann man auf Mittel, sie dergestalt zu vervollkommnen, daß über den tonalen Verlauf der Gesänge in keinem Falle ein Zweifel obwalten konnte. Es ist das Verdienst des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nowgoroder „Meistersängers" Schaidurow (Ende des 16. Jahrh.)[1]), durch Beifügung von roten Tonbuchstaben die tonale Bestimmtheit der Zeichen sichergestellt zu haben. Zu jeder Neume tritt hier ein rot geschriebener Buchstabe des slavonischen Alphabets, meist der Anfangsbuchstabe eines musikalischen technischen Ausdruckes. Andere Buchstaben oder Zeichen dienten zur Angabe dynamischer und wohl auch rhythmischer Nüancen. (Diese Schaidurowschen Buchstaben erinnern an die St. Gallischen sog. Romanusbuchstaben, die ähnliche Zwecke erfüllen sollten, sowie an die Handschrift von Montpellier. In der Auswahl der Buchstaben für die 12 Stufen der russischen Tonleiter ist Schaidurow ähnlich verfahren, wie der Erfinder der sog. Dasiaschrift, nur daß er neue Zeichen nicht durch Umlegung und Umstülpung, sondern durch Punktierung und Strichelung vorhandener Buchstaben gewann.) Ende des 17. Jahrhunderts lebte der Mönch Alexander Mesenez. Seine tonschriftliche Neuerung steht in Zusammenhang mit der im 12. Jahrh. in Konstantinopel aufgekommenen und bald in Rußland verbreiteten Unsitte, tonreiche Vokalisen derart mit Text zu versehen, daß auf jeden Ton eine Silbe kam. Man wählte dazu merkwürdigerweise Silbenverbindungen, wie tetetererim, tititititiremterirem, anena u. a., denen ein logischer Inhalt nicht innewohnte. (Die lateinischen Gegenstücke zu diesen Einschiebseln bilden die Tropen und Sequenzen, deren außerlateinische Herkunft damit eine interessante Stütze erhält. Nur haben die Sequenzen- und Tropendichter ihre Aufgabe mit ungleich mehr Geschmack gelöst, als ihre slavischen Kunstgenossen, da sie den jedesmaligen lateinischen Text so interpretierten und erweiterten, wie es dem Charakter des Tages angemessen war). Eine noch merkwürdigere Manier bestand darin, die Teile eines ausgedehnten Melisma nicht hintereinander, sondern um Zeit zu sparen, zu gleicher Zeit von verschiedenen Sängern vortragen zu lassen, eine barbarische Gewohnheit, der erst gegen die Mitte des 17. Jahrh. von seiten der Behörden energisch entgegengearbeitet wurde. Eine durch den Zar Alexei Michailowitsch eingesetzte Kommission mit Alex. Mesenez an der Spitze, säuberte die liturgischen Gesangbücher von den genannten Auswüchsen in Text und Singweise. Für die geplante Drucklegung der verbesserten Bücher werden die Schaidurowschen roten Buchstaben durch kleine Merkzeichen ersetzt, die an jeder Neume angebracht werden. Da aber nach wie vor Bücher geschrieben wurden, waren die Mesenezschen Zeichen neben den Buchstaben des Schaidurow ein Pleonasmus. Als es zum ersten Drucke der russischen Choräle kam, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh., war durch das siegreiche Vordringen des Liniensystems die ursprüngliche Krjukischrift längst in den Hintergrund gedrängt worden.

Die Einführung des mehrstimmigen Gesanges in Rußland seit der Mitte des 17. Jahrh. hatte die Annahme des Liniensystems im Gefolge. Zuerst schrieb man die verschiedenen Stimmen in sematischen oder demestischen Neumen übereinander in zwei, drei oder vier Zeilen und meist mit verschiedenfarbiger Tinte. (Dasselbe Verfahren war den Polyphonisten des 16. Jahrh. bekannt; vergleiche die Notierung eines vierstimmigen Satzes des Heinr. Isaac in einer Berliner Hs. bei Bellermann „Kontrapunkt" 3. Aufl., S. 64.) Die eigentliche Melodie (der lateinische Cantus firmus) ist meist dem Snamennji Rospiew

[1]) Ich entnehme dem Zusammenhang der Darstellung Riesemanns, daß die Angabe „XII. Jahrh.", S. 42, Zeile 15 ein Druckfehler ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

entnommen, die andern Stimmen liefern primitive Akkorde dazu, wobei es weder an parallelen Quinten und Oktaven noch an Sekunden und Septimen mangelt. Bald aber adoptierte man das europäische Fünfliniensystem, das sich dann überraschend schnell eingebürgert hat. Die älteren russischen Neumen wurden dabei verdrängt, sie machten einer neuen Form von quadratischen Noten Platz, die den europäischen nicht ganz entsprechen.

Der größte Teil von Riesemanns Schrift (Kap. 3—5) ist der Erklärung der Krjukineumen gewidmet, deren Studium und Entzifferung weniger Schwierigkeiten gegenüberstehen, weil die altgläubigen Sekten bis auf die Gegenwart nach ihnen singen. Außerdem gibt es neuere Hss. mit Doppelnotierung, mit sematischen Neumen und der neueren Linienschrift; solche Hss. sind seit dem Ende des 17. Jahrh. vorhanden. Es fehlt auch nicht an theoretischen Lehrbüchern und Traktaten zum Schulgebrauch, welche die Krjukizeichen erklären. Das wichtigste dieser Bücher ist das Buch Kokisy (erste Hälfte des 17. Jahrh.), das alle Figuren und Melismen (Thetas und Lizas), aus denen viele russische Kirchenlieder mosaikartig zusammengesetzt sind (nach Art also vieler gregorianischer Gradualien, die mit beliebten melismatischen Tonreihen operieren) in einfache Zeichen auflöst. Oft steht auch in den Hss. die Auflösung der melismatischen Figuren am Rande. (Das Analogon dazu liefert die Notierung der ältesten St. Gallischen Sequenzenbücher, nur daß bei ihnen die Vokalisen am Rande stehen, der Text sie aber in ihre Einzelbestandteile auflöst.) Besonders wichtig zum Studium der Krjukineumen ist endlich das Alphabet des Mesenez, dessen Zeichen ganz bestimmte Töne angeben.

Die russischen Tonzeichen beziehen sich auf ein Tonsystem von 12 Stufen, das sich aus vier getrennten Trichorden zusammensetzt; wenn ich die Folge Ganzton + Ganzton zugrunde lege, läßt sich dasselbe also darstellen:

G a h	c d e	f g $\bar{a}$	$\bar{b}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$
einfaches Gebiet	tiefes Gebiet	helles Gebiet	dreifach helles Gebiet.

Außer der Intervallfolge 1+1 kennt die Theorie und Praxis in gleicher Weise Trichorde mit der Folge 1+½ und ½+1. Manche Tonzeichen entsprechen nun der ersten Stufe eines Gebietes, andere der zweiten, andere der dritten. Die Gebiete selbst werden durch besondere Zusätze zum Grundzeichen unterschieden.

Für den einzelnen Ton zählt Riesemann nicht weniger als sieben Zeichen auf, die sich meist durch verschiedene rhythmische Geltung unterscheiden, die sich freilich mathematisch nicht bestimmen läßt.[1]) Das wichtigste darunter ist der Krjuk, der der Tonschrift den Namen gegeben hat. Besondere Zeichen deuten die Verlängerung und Verkürzung der rhythmischen Werte

[1]) Der russische Kirchengesang ist von lebendigem, abwechslungsreichem rhythmischem Fluß, der sich mit den modernen regelmäßigen Verbindungen von zwei- und dreiteiligen Gruppen nicht messen läßt. (Anm. S. 39.) Überhaupt ist nach Riesemann eine Übertragung russischer Neumen in unsere Mensuralschrift nur möglich, wenn man dem heutigen Rhythmus die weitgehendsten Konzessionen macht. Nicht anders steht es um die lateinische liturgische Melodie. Die kurze Zeit, während welcher Umschriften in moderne Noten gebräuchlich sind, hat genügt, um bei einigen die Grundlagen des gregorianischen Rhythmus vollständig zu verschieben. Mögen die Befürchtungen nicht eintreffen, welche die mensurierten Übertragungen der alten Choräle leider zu erwecken imstande sind!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

an; auch der Punkt erscheint als Verlängerungszeichen. Die zweitönigen Zeichen sind fallend und steigend; dabei können auch einstufige Neumen durch Verbindung mit anderen zu zweistufigen werden. Dasselbe gilt von den Zeichen für drei und mehr Töne. (Hier erblicken wir das Konstruktionsprinzip der lateinischen Neumen, die aus wenigen Grundzeichen eine große Zahl zusammengesetzter Zeichen für mehrere Töne bilden.) Einige Zeichenverbindungen werden je nach den verschiedenen Tonarten verschieden ausgeführt. Andere deuten längere Tonreihen an, Vokalisen, Melismen, die sogenannten Popjewki (Tropen), Figuren (Lixa) und Thetas. Auch bei ihnen bestimmt die Tonart vielfach die besondere melodische Geltung. Einzelne dieser Figuren weisen auf ein überreiches Melisma hin, von mehr wie zwanzig Tönen. (Es ist nicht unmöglich, daß auch der lateinische Choral solche stenographische Aufzeichnungen einmal gekannt hat. Die so häufig wiederkehrenden Vokalisen der Gradualien und Tractus würden sich jedenfalls leicht mit solchen konventionellen Zeichen andeuten lassen. Einige alte lateinische Hss., z. B. Cod. St. Gallen 339, schreiben von solchen Vokalisen oft nur die ersten Zeichen. Vergl. meine Neumenkunde S. 274 ff.).

Riesemann veranschaulicht die verschiedenen Stadien der russischen liturgischen Schrift durch Faksimiles. Für die zahlreichen in den Text aufgenommenen Neumenzeichen hat die Moskauer Synodal-Typographie die Typen geliefert, wie dem Schlusse des Vorwortes zu entnehmen ist. Diese quellengemäße Ausstattung der Arbeit erhöht ihren wissenschaftlichen Wert. Wenn das Referat darüber so ausführlich geraten ist, so möge man es dem Umstande zugute halten, daß hier zum ersten Male in ein den Freunden alter Musik bisher verschlossenes, aber an neuen und wichtigen Tatsachen reiches Gebiet hineingeleuchtet worden ist. Ob die Parallelen zur lateinischen Choralgeschichte auf Einwirkungen des Westens zurückgehen, läßt sich heute noch nicht sagen. Möglich wäre ebensogut, daß griechisch-byzantinische Vorbilder die lateinische wie die russische Praxis bestimmt haben. Mit großem Interesse darf man aber dem angekündigten ausführlichen Bericht über die Forschungen auf dem Berge Athos entgegensehen, und ich möchte die Bitte an den Verfasser unserer Schrift nicht zurückhalten, davon uns möglichst bald Kenntnis geben zu wollen.

Freiburg (Schweiz) **Dr. Peter Wagner**

Ein musikalischer Besuch in deutschen Lehrerseminarien

Im letzten Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches (1909, S. 83 ff.) habe ich mich über „Schule und Volkslied" verbreitet und dabei die Frage aufgeworfen, ob denn unsere heutigen Volksschullehrer durch den Seminarunterricht genügend als Gesangslehrer vorgebildet seien, um den an sie zu stellenden Anforderungen entsprechen zu können. Die verneinende Antwort habe ich andere geben lassen und u. a. das Urteil Karl Storcks zitiert: „In Wirklichkeit wird an der Volksschule nicht in Musik unterrichtet, sondern es werden einige Lieder durch ewiges Wiederkäuen eingedrillt. Der Gesangunterricht fällt ganz aus dem Charakter des übrigen Schulunterrichts. Er ist unsystematisch, sinn- und zwecklos. Man darf überhaupt nicht von einer Methode dieses Gesangunterrichts sprechen, ist aber dennoch eine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vorhanden, so ist sie grundfalsch: es werden Lieder so lange vorgedudelt, bis die Kinder sie nachsingen können. Was uns also not tut, ist eine völlig neue Methode des Gesangunterrichts an unsern Volksschulen!"

Das ganze damalige Ergebnis reizte mich, selbst einmal an verschiedenen deutschen Lehrerbildungsanstalten Besuche zu machen in der Absicht, mich von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Resultate selbst zu überzeugen. Diesen Plan habe ich unterdessen ausgeführt und möchte im folgenden über meine Eindrücke und Erfahrungen Bericht erstatten. Ich bin so ziemlich überall gut aufgenommen und auch (mit Ausnahme des Seminars in Würzburg!) zu den von mir gewünschten musikalischen Lektionen zugelassen worden. Freilich glaubten die Seminardirektoren und Musiklehrer anfangs gewöhnlich, ich bemühe mich vor allem um musikalische Produktionen des Seminarchors und -orchesters, wie man es eben bei sonstigen Besuchern der Anstalten gewohnt ist, und die meisten waren erstaunt, oder etwas verblüfft, wenn sie von meiner Absicht hörten, ganz bescheiden und ohne alle Störung dem Musikunterricht in den einzelnen Fächern, namentlich in Gesang und Gesangmethode, sowie dem Gesangunterricht in der Übungsschule beiwohnen zu dürfen. Ich bekam immer den Eindruck, als ob ich mit dieser Forderung schon einen wunden Punkt berührt hätte und als ob die betreffenden Lehrer selbst die Überzeugung oder wenigstens eine Ahnung von ihrer schwachen Position hätten. Wenn ich eine Schule besuche, so wird mir im allgemeinen der Lehrer auch viel lieber eine Produktion einiger eingepaukter Lieder vorführen als seine Methode, weil er eben meistens keine hat. So ähnlich war es dort, denn von eigentlicher Gesangsmethode war sowohl im Unterricht der Seminaristen als auch in dem der Elementarschüler gar wenig zu verspüren und ich dachte mir oft, wie wahr hat doch Storck geschrieben: „Man darf überhaupt nicht von einer Methode dieses Gesangunterrichts sprechen, ist aber dennoch eine vorhanden, so ist sie grundfalsch . . . was uns also not tut, ist eine völlig neue Methode des Gesangunterrichts an unsern Volksschulen" und — füge ich bei — dementsprechend zuerst an unsern Seminarien; zuerst müssen die angehenden Lehrer an den Seminarien nach einer brauchbaren Methode im Gesang unterrichtet und zu Solosängern (cum grano salis) herangebildet und dann in eine taugliche Gesangunterrichtsmethode eingeführt werden, nach welcher sie in der Übungsschule und später die Schulkinder unterrichten sollen und können, sie müssen Gesangsmethodiker insoweit werden, daß sie in den Besitz einer bewährten und überall brauchbaren und ausführbaren Gesangsmethode gelangen. Ist das vielleicht bisher so gewesen? Tun wir jemand unrecht, wenn wir ernste Klage führen? Man überzeuge sich doch selbst von den „herrlichen" Methoden in unseren Volksschulen und wie herrlich weit man damit bisher gekommen ist! Man braucht ja nur die Tatsachen sprechen zu lassen und man muß uns recht geben. Sehen wir uns einmal die bisherigen und gegenwärtig in unsern Seminarien und Schulen gelehrten und geübten Methoden etwas genauer an.

Das verhältnismäßig Beste, was ich hier kennen lernte, bot ein Oberlehrer einer Seminarübungsschule, der, selbst ein guter Musiker und Methodiker, auch den Musikunterricht und die methodische Einführung der Seminaristen an der Übungsschule leitete, im Unterschied von andern Lehrerbildungsanstalten, an welchen gewöhnlich dem Seminarmusiklehrer obige Aufgabe zu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fällt. Nicht als ob jener Oberlehrer eine neue bisher ungekannte und unbenützte Methode angewandt hätte, aber darin unterschied er sich von vielen andern, daß er überhaupt eine brauchbare Methode mit Geschick und Erfolg konsequent in den verschiedenen Klassen durchführte; wie er die Methode den Seminaristen zu eigen machte, konnte ich leider nicht beobachten, da er sie mir persönlich vorführte, ich zweifle aber bei dem auch in den übrigen Fächern bekannten vorzüglichen und praktischen Methodiker nicht, daß er auch den angehenden Lehrern einen methodischen Fonds beizubringen wissen wird. Er geht von der bekannten Stufenleiter aus und entwickelt einmal die ersten 5 Töne der C-dur-Tonleiter (mit der absoluten Tonhöhe zwischen d und e); ähnliche Übungen werden an das Bild einer Staffel mit 5 Treppen angeschlossen und endlich erscheinen die Stufen und Treppen frei als wagrechter längerer oder kürzerer Strich (Tondauer) in größerem oder kleinerem senkrechtem Abstande (ganze und halbe Tonstufe), woraus dann leicht vollends die Form der Note und Notenlinie entwickelt werden kann, die auch beizeiten zur Anwendung kommen. Später wird die Quint zur Oktav erweitert, stets am Bild der Stufenleiter und aus ihr wurden dann in der Oberklasse noch die Tonleitern mit einem Vorzeichen (F und G) vordemonstriert; dabei werden die vorgeschriebenen weltlichen und kirchlichen Volkslieder geübt und gesungen, es wird auf richtigen, sinngemäßen, schönen Vortrag im Einzel-Gruppen- und Chorgesang gedrungen, auch Stimm- und Tonbildung (Kopfstimme), soweit es die gewöhnlichen Notennamen (c d e etc.) zulassen, verbunden, auf rhythmische Übung und Ausbildung aber auffallenderweise kein besonderes Gewicht gelegt. Ich konnte mich überzeugen, daß die musikalisch begabten Schüler am Ende der Schulzeit die Befähigung erreichten, eine ihnen neue, aber in den einfachsten Tonarten (C, F, G) und Rhythmen aufgezeichnete, leicht singbare Melodie annähernd richtig aus dem Notenbild ins Klangbild zu übertragen, wie es z. B. der württembergische Normallehrplan wünscht. Ob freilich die Schüler auch in den Lehrproben der Seminaristen soweit gefördert werden, weiß ich nicht, habe aber später in andern Anstalten von diesen tastenden Versuchen dieser jungen Leute einen recht unbefriedigenden Eindruck erhalten; ich habe gefunden, in einem so schwierigen Fach wie es der Gesangunterricht ist, taugt ein derartiges vielfach planloses Herumtappen noch weniger als in anderen Fächern, da rächt es sich noch viel mehr, wenn eine gediegene Methode fehlt und die Sicherheit und Vertrautheit damit, und R. Heuler sagt nicht mit Unrecht: „Der Gesangunterricht bleibt nach wie vor wohl die schwierigste Unterrichtsdisziplin, in der die Persönlichkeit des Lehrers von höchster Bedeutung ist.“ Immerhin habe ich eine ähnliche gut durchgeführte mathematische Trefflehrmethode fast in keiner der von mir besuchten Anstalten mehr getroffen, in den meisten sah es trostlos aus. Meistens traf ich die Ziffermethode und konnte mich recht gründlich davon überzeugen, was für ein schlechtes und schwerfälliges Silbenmaterial gerade die Ziffern eins, zwei, drei etc. zum Singen abgeben, noch viel schlechter und plumper als die gewöhnlichen Tonsilben (c, d, e etc.); da fällt für Stimm- und Tonbildung gar nichts mehr ab, im Gegenteil, zumal wenn die Aussprache noch recht schlecht und ungenügend ist wie ich sie vielfach gehört habe. Dazu kommt, daß auch die Ziffernmethode nicht einheitlich ist, der eine benützt die Ziffer allein, der andere verbindet damit die Note mit und ohne Linien, der eine bezeichnet die Oktave mit 8, der andere wieder mit 1 usw.,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kurz ich fand, daß die Schüler daraus nicht klug wurden und nur mühsam zumal im Einzelgesang die Tonvorstellung damit verbanden. Dazu kamen aber noch alle mögliche andere methodische Fehler: meist sangen die Kinder überlaut, d. h., sie schrieen nach Belieben, ohne daß sie korrigiert wurden, ein Hauptfehler; sie taktierten meistens nicht mit, oder aber, was fast noch schlimmer, sie taktierten falsch, ungenau, unpünktlich, — wie sollen denn da exakte rhythmische Vorstellungen entwickelt werden? Mit Anfängern bemühte sich ein Lehrer gerade den Anfang der C-dur-Tonleiter einzupauken mittels des Merkverses „in dem Gras sitzt der Has" (ähnlich wie es z. B. J. Ostendorf „über das bewußte Singen nach Noten", Düsseldorf, 1908, vorschlägt); ich hätte nur die übrigen geistreichen Merkverse noch hören und ihren Erfolg kennen lernen mögen! Doch der Erfolg: in den nächsthöheren Klassen standen schon Lieder mit Noten an der Tafel: „Christus ist erstanden" in A-dur, „Freu dich erlöste Christenheit" in B-dur, während die Schüler natürlich weder von A- noch B-dur eine Ahnung haben; sie werden wohl mit den Vorzeichen überhaupt nicht vertraut, singen eben aufs Geradewohl ab- und aufwärts meist von der Violine unterstützt, ein trostloses „Gehörsingen". Mich hat das in dieser Anstalt um so mehr verwundert, als der Musiklehrer im übrigen ein äußerst tüchtiger und gewissenhafter Praktiker ist, was vom folgenden keineswegs gesagt werden kann. In der obersten Klasse seiner Übungsschule doktert (vom Seminarlehrer stets schmeichelhaft mit Herr Lehrer angeredet!) ein Seminarist höchst unbeholfen und tappig an einem an die Tafel geschriebenen 2-stimmigen Lied herum, kann die Notenwerte anscheinend selbst kaum richtig lesen und führt die Kinder mit seinem Herumtasten und Zeigen vielfach in die Irre, kurz es war ein klägliches Unterrichten. Ich hatte auch vom übrigen Musikunterricht in dieser Anstalt einen ziemlich schlechten Eindruck bekommen, es fehlte vielfach Plan und Einteilung und Disziplin, man arbeitete auf Konzertproduktionen und bildete sich viel darauf ein, anstatt ruhige, gediegene und solide Arbeit zu leisten und den einzelnen Zögling für seinen späteren Beruf tüchtig zu machen. So war auch bei diesem Unterricht kein Ernst, keine Energie, kein zielbewußtes Arbeiten, keine Methode und ich bemerkte in meine Notizen: der Gesangunterricht an dieser Übungsschule ist schon das Allermindeste, was ich hier gesehen und gehört habe! Der betreffende Seminarlehrer suchte mich auch wohl im Bewußtsein seiner schwachen Position (von der er allerdings im übrigen nicht überzeugt zu sein schien!) rasch von Klasse zu Klasse zu führen; wenn ich Notizheft und Bleistift herauszog, begannen die Herren mitunter etwas nervös zu werden. Wie soll übrigens bei einem Unterricht etwas Vernünftiges geleistet werden, wenn ein Seminarlehrer innerhalb einer Stunde in 3—4 Klassen herumrennen soll, um den Gesangunterricht der Seminaristen zu überwachen, der gleichzeitig stattfindet! Da weiß man kaum, wer schlechter wegkommt, die Unterrichtenden oder die zu Unterrichtenden!

Während in unseren Seminarien und Schulen meist mit den gewöhnlichen Notennamen (c, d, e etc) gearbeitet wird, fand ich nun noch an einigen Anstalten die Guidonischen Solmisations-Silben im Gebrauch, die sich wenigstens für Ton- und Stimmbildung entschieden besser eignen. In einer dieser Schulen benützen alle Kinder ein sogenanntes Tastenbild, einen Kartonausschnitt aus der Klaviertastatur mit etwa 2 Oktaven mit Aufschrift der gewöhnlichen Tonnamen und der Solmisationssilben; auf dieser Klaviatur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

greifen die Kinder die Grundakkorde der gesungenen Lieder, wobei freilich nicht überall kontrolliert werden kann, ob die Finger auf den richtigen Tasten sitzen. Die Klaviatur soll eben der Veranschaulichung der Tonvorstellungen dienen, mitunter müssen die Kinder die Akkorde auch auf dem Klavier spielen. Dazu führen sämtliche Schülerinnen (es ist eine Mädchenübungsschule eines Lehrerinnenseminars) noch ein Notenheft, in welches die Übungen und Lieder eingetragen werden. Die Kinder singen allein und im Chor, wenn auch im ganzen zu stark, so doch mit dynamischer Schattierung; daß die Kinder der Oberklasse aber die Melodietöne des Liedes nicht selbständig suchten, sondern sie von der Violine vorgespielt erhielten, war ein großer Fehler, wie auch, daß sie nicht dazu taktierten. In der Mittelklasse dieser Übungsschule fand ich übrigens ganz hübsche rhythmische Übungen, an ästhetisierenden Erklärungen wird freilich den Kindern gegenüber des Guten zu viel getan, so wenn vom halben Ton gesagt wird, er sei traurig, passe nicht in unsere Frühlingszeit und Frühlingslieder, man meine dabei man müsse weinen; das Wort „Leid" müsse man leise singen, denn es sei traurig u. a.!

Auf die Lektion Gesangsmethodik für den obersten Kurs der Seminaristinnen war ich natürlich besonders gespannt und erfuhr keine geringe Enttäuschung, als da von der Musiklehrerin der „protest. Choral" und „Luther als Retter der Kirchenmusik" behandelt wurde: der protest. Choral sei der Repräsentant der deutschen Musik im Gegensatz zur katholischen Kirchenmusik, die lateinisch sei! Aber wo bleibt denn da das katholische deutsche Kirchenlied? Fest und steif wird da noch vorgetragen, Luther habe eigene Choralmelodien erfunden, er habe den Gesang verdeutscht, in der katholischen Kirche sei der Gemeindegesang nur geduldet gewesen, Luther sei der Schöpfer eines neuen Choraltypus, das „Ein feste Burg" sei so einfach und volkstümlich, das brauche man eigentlich gar nicht zu lernen, jedes Kind könne es leicht merken und singen. Solche und ähnliche ganz falsche oder äußerst schiefe und mißverständliche Behauptungen einer Musiklehrerin eines protest. Lehrerinnenseminars, die nebenbei von einem „cantabile" und in unbewußter Selbstpersiflage von einem „diabólus[1]) in musica" sprach, muteten mich, zumal aus dem Munde einer Schriftstellerin (Musik in Schule und Haus!) etwas eigentümlich an und ich erlaubte mir, ihr beim Abschied die Lektüre meiner Musikgeschichte zu empfehlen. In der Einklassenübungsschule eines außerdeutschen Seminars wird von dem Seminar-Musiklehrer ein langatmiger gelehrter musikalischer Krimskrams vorgetragen, mindestens eine halbe Stunde lang an einem einfachen Lied herumdisputiert über Tonnamen und Intervalle, große und kleine Sekunden und Terzen (dabei heißt es beständig: re steht in der 1. Linie, von do bis re ist ein ganzer Ton! u. a.). Dann nach all diesen unnötigen und deplacierten Umschweifen wird endlich gesungen, aber wie! Nicht etwa von einzelnen oder in Gruppen, nein gleich von allen unter meist sogar 2stimmiger Begleitung der Violine! Also keine Ahnung von Gesangsmethode — und es klang daher um so drolliger als mir der Musiklehrer am Schluß der Stunde stolz bemerkte: „Sie sehen, man muß überall Methode haben, auch bei den Kleinen, wenn sie[2]) es auch nicht merken!"

[1]) Diese falschen Betonungen erinnerten mich an den „Musíker" und das „choralíter" vieler unserer Lehrer!

[2]) Ich weiß nicht, meinte er das ‚sie' mit großem oder kleinem S; ich merkte allerdings nichts von Methode und die ‚Kleinen' wahrscheinlich noch weniger!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Auch bei den „Großen" (Seminaristen) war es ähnlich: viel Erklärungen über einen lateinischen Männerchor, seine Akkorde mit der umständlichen Benennung in Solmisationssilben, seine Transposition mit entsprechender Änderung der Schlüssel usw., dann endlich die bezeichnende Aufforderung: „nun aber tüchtig drauf losgesungen!", worauf mit aufdringlicher mehrstimmiger Violinbegleitung des Lehrers der ganze Chor von A—Z heruntergeschrieen wird! Und das heißt man in Lehrerseminarien Gesang und Gesangsschulung und Methode und Ästhetik?

Man darf wohl sagen: Am Musikunterricht in unseren heutigen Lehrerseminarien ist wohl der Unterricht im Gesang und in Gesangsmethodik das Schwächste, und es war mir in dieser Hinsicht mehr als bezeichnend, daß von diesen Seminarmusiklehrern und Unterlehrern nur ein einziger und außerdem eine Lehrerin von der Existenz der Eitzschen Tonwortmethode wußten. Und doch gehört sie nicht eigentlich mehr zu den neuesten Erscheinungen und Erfindungen, denn ihre Geburt fällt schon in den Anfang der neunziger Jahre. Um so mehr sollte man doch meinen, würden sich wenigstens vor allem jene Männer dafür interessieren, die berufen sind, auf diesem Gebiete so viele andere zu unterrichten und ihnen nach bestem Gewissen das Beste zu bieten, die also berufen sind, sich über alle Neuerungen zuerst sich selbst zu unterrichten, alles zu prüfen, um das Beste zu wählen und zu behalten und zu empfehlen, und zu verbreiten. Ich hätte nicht gedacht, so viel Ignoranz und Gleichgültigkeit gerade bei diesen tonangebenden Männern zu finden einer epochemachenden Neuerung gegenüber, die, wie R. Heuler mit Recht schreibt, berufen ist, „auf gesangsmethodischem Gebiete eine gänzliche Neuordnung der Dinge zu bewirken; nach dem Tonwort benennt sich ein neues Unterrichtsverfahren, das an Originalität und Vollkommenheit in jeder Beziehung alles Dagewesene weit übertrifft, die Tonwortmethode." Das klingt fast wie eine marktschreierische Reklame, und doch ist es keine Übertreibung. Heuler, der seit Jahren an seiner Schulklasse und an der Zentralsingschule in Würzburg darnach unterrichtet, hat genug Erfahrung hinter sich, um das zu wissen und sagen zu können und wer es trotzdem nicht glauben will, dem empfehle ich eine Wallfahrt nach Würzburg und er wird gleich Heuler „aus einem ungläubigen Saulus ein überzeugter Paulus" werden. Und nun nur noch kurz die Grundlinien dieses Systems: Es knüpft an Guidos Solmisationssilben an und was dort zufällig und unlogisch und unpsychologisch ist, das wird abgestreift oder vielmehr ein ganz neues streng logisches und psychologisches System entwickelt, Tonsilben, Tonworte, die in schönster Harmonie der gesangstechnischen Ausbildung, der Ton- und Stimmbildung dienen. — Soviel steht ja von vornherein fest, daß die Guidonischen Silben nur zufällige, nicht logisch geordnete Bildungen sind und ähnlich den Ziffern nur die diatonischen Tonstufen benennen ohne Rücksicht auf Chromatik und Enharmonik. Die Tonworte dagegen sind fein logisch ausgedachte absolute Tonbezeichnungen, ähnlich unsern gewöhnlichen Tonnamen, aber auch für jede chromatische resp. enharmonische Stufe vorgesehen, demnach zusammen 21 Tonworte, je aus einem anlautenden Konsonanten mit nachfolgendem Vokal bestehend. Aus 6 Moment- und 6 Dauerlauten und den 5 Vokalen ist das ganze System in schönster Ordnung gebildet. Die 6 Momentlaute b t g p d k kommen zur Anwendung für die Ganztonstufen von c aus, die 6 Dauerlaute r m s l f n für die dazwischenliegenden Halbtonstufen, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vokale a e i o u folgen sich z. B. in der G-Durtonleiter in dieser Reihenfolge: la fe ni bi to gu pa la. Unsere C-Durtonleiter lautet beispielshalber: bi to gu su la fe ni bi. Wir sehen schon hieraus: bei der großen Halbtonstufe haben wir den gleichen Vokal (ni bi = h c, gu su = e f, und pa la = fis g). So wird es bei allen Halbtönen gehalten: wissen wir also z. B. daß c = bi ist, so wissen wir auch, daß des im Tonwort den Vokal i bringen muß, weil bi (c) der Leitton zu des ist; tatsächlich ist des = ri, c des = bi ri. Ebenso muß der Leitton zu to (d), nämlich cis, im Tonwort den Vokal o bringen und da cis enharmonisch mit des ist, so behält es den Konsonanten r bei, heißt also ro, cis d = ro to, cis des ist demnach = ro ri, wobei in einfacher und feiner Weise durch Wechsel des Vokals nebenbei noch der Kommaunterschied ausgedrückt wird. Die Vorzüge dieser Anordnung sind ohne weiteres einleuchtend, sie sind aber nicht die einzigen des Systems. Wir lernen sie am besten kennen, wenn wir die neue Methode mit den alten vergleichen, die ja doch heute noch vorherrschen und von welchen die meisten nicht lassen wollen, weil sie das Alte für gut und erprobt halten, dem Neuen aber skeptisch gegenüber treten, eben weil sie seine Vorzüge nicht kennen und es um den Preis von viel Zeit und Mühe zu teuer erkauft halten. Es ist aber bei näherer Betrachtung leicht zu sagen, wo der größere Erfolg ist und wo sich Zeit und Arbeit besser rentieren. Das vielbeliebte Ziffernsingen gibt ja allerdings eine gewisse Vorstellung der gesungenen Intervallengrößen oder regt dieselbe wenigstens an, aber im übrigen sind die Ziffern nur Stufen- nicht Tonnamen und als Stufennamen drücken sie nicht einmal den Unterschied der kleinen und großen Stufen, der Ganz- und Halbtöne, noch viel weniger die veränderten und übermäßigen Intervalle, die chromatischen und enharmonischen Tonverhältnisse aus, womit wiederum die Schwierigkeit ihrer Übersetzung in Noten und des Verständnisses der Notenschrift und der durch sie bezeichneten Tonverhältnisse von selbst gegeben ist. Modulation mit Ziffern führt zu Künsteleien, die Ziffernmethode dient eigentlich nur der Diatonik. Auf den nicht geringen Nachteil des Ziffernsingens für Ton- und Stimmbildung wurde schon früher hingewiesen; e, i, ü, ei ist alles, was man an Vokalen zu hören bekommt. In letzterem Punkte wenigstens bietet die Solmisationsmethode mehr: außer dem Vorteil der stets anlautenden Konsonanten (wenn do statt ut gebraucht wird) hat sie noch den angenehmen Wechsel von wenigstens vier (in Frankreich fünf) Vokalen: a, e, i, o, wenn wir von der wenig geschmackvollen Bezeichnung der erniedrigten Stufen mit dö rö mö fö schö lö sö und der erhöhten mit dä rä mä fä schä lä sä u. a. Alterationen absehen. Im übrigen teilt aber auch die Solmisation alle Nachteile der Ziffernmethode. Was endlich das Singen mit unsern gewöhnlichen Notennamen anlangt, so haben wir in letztern allerdings zugleich Ton- und Tonhöhenbezeichnungen, die neben der Diatonik zugleich die Chromatik und Enharmonik berücksichtigen; aber zur Veranschaulichung des Leittons oder des Höhenunterschieds enharmonischer Töne u. a. lassen sie sich doch nicht herbei und der Ton- und Stimmbildung bieten sie ebenfalls viel zu wenig, wenn man sieht, wie willkürlich die Silben mit Konsonanten oder Vokalen anlauten, wie willkürlich letztere aufeinanderfolgen, wie z. B. C dur gleich fünfmal den Vokal e und nur zweimal a, F- und Ges dur siebenmal e, und Cis dur siebenmal i bringt! Keiner dieser teilweise bedeutenden Nachteile findet sich bei der Tonwortmethode, vielmehr bietet sie außer den schon genannten noch geradezu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ideale Vorzüge: Die mathematische Berechnung der Intervalle, die bisherigen systematischen Vorübungen und alle andern Hilfsmittel werden entbehrlich, da sich mit dem Tonwort und den Tonwortreihen allmählich ganz von selbst die Ton- und Tonreihenvorstellungen, Sprachlaut und Tonbegriff im Wortsymbol verschmelzen, das so die Einheit zwischen Schriftzeichen und Ton vermittelt und das Gefühl für absolute Tonhöhe und Treffsicherheit und nicht weniger das harmonische Gefühl in einer bisher ungewohnten Weise entwickelt. Größere Anforderungen können wir an eine moderne wissenschaftlich begründete Gesangsmethode gar nicht stellen und glänzender hat sich noch gar keine bewährt, das kann man dort sehen, wo nach derselben unterrichtet wird: ich habe in Würzburg z. B. bei sechs- und siebenjährigen Kindern Resultate beobachtet, wie wir sie bei uns nach sechs- und siebenjährigem Schulbesuch oft vergeblich suchen; das sind Erfolge, das sind Tatsachen, die sich nicht einfach wegdisputieren und noch viel weniger totschweigen lassen. „Wir haben im Tonwortsystem Eitz das erste und bisher einzige Tonnamensystem, das den Eigentümlichkeiten unseres modernen Tonsystems angepaßt ist" (Borchers) und „so stellt sich das Tonwort als die gewaltigste Neuerung auf gesang-methodischem Gebiete seit den Tagen Guidos von Arezzo dar. Auf die Dauer kann die Gesangspädagogik diesen Markstein nicht umgehen, mögen auch Arroganz und Ignoranz noch so geschäftig am Werke sein, hier wie überall, wo es gilt, wahrhaft Großes zu verkleinern" (Heuler). Es mutet einen sonderbar an, wie man bei diesem Tatbestand noch gegen das Eitzsche System für die „rationelle Solmisationsmethode" eine Lanze brechen mag, wie das neuerdings im „Kirchenchor" (1909, Nr. 6, 7 und 8) versucht wird. Wer das Eitzsche System verstanden hat, der sieht alle andern Methoden mit vollem Grund als veraltet und rückständig an.

Also in die Zukunft schauen, die neue Methode ergreifen und nach ihr arbeiten, muß die Parole sein. Es ist die höchste Zeit. Erst jüngst ist von berufener Seite (die ersten deutschen Musiker und Musikgelehrten haben unterzeichnet) ein für jedermann, namentlich für alle Interessenten höchst lesens- und beherzigenswerter, offener Brief unter dem Titel „Das Elend des deutschen Volksgesangs" an den deutschen Reichstag, die deutschen Landtage, an die deutschen Kultus- und Unterrichtsministerien und die kirchlichen Oberbehörden beider Konfessionen gesandt worden. Darin wird u. a. geklagt, das Gros der deutschen Volksschulgesanglehrer bediene sich in dem auf bloßer Nachahmung beruhenden Gehör- resp. Gedächtnissingen heute noch eines Unterrichtsverfahrens, das allen logischen und psychologischen Gesetzen der modernen Unterrichtskunst Hohn spreche; mit der gänzlichen Ausschaltung von Solmisationsmitteln habe man dem Gesangsunterricht die formal bildende Kraft genommen. Vorbedingung zu besseren Leistungen, so heißt es, wäre vor allem eine grundstürzende Revision der gesetzlichen Bestimmungen über die Ausbildung der Seminarmusiklehrer, sowie über die Art des an Lehrerseminarien zu erteilenden Musikunterrichts; ein Seminarlehrer müßte doch in erster Linie ein ganz hervorragender Gesangsmethodiker und ein guter Stimmbildner sein. Nur so sei eine sichere Gewähr gegeben, daß der angehende Volksschullehrer die nötigen Qualitäten als Volksschulgesanglehrer mitbringt; nur so könne dem Unheil, das heute Tausende fleißiger, aber ungenügend vorgebildeter Gesanglehrer am Stimmmaterial des Volkes anrichten und das nicht selten zu schweren körperlichen Schädigungen führt, wirksam begegnet wer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den. Leider gebe es heute noch deutsche Schullehrerseminarien, denen Volksschulgesangmethodik ein gänzlich unbekanntes Unterrichtsfach sei, Seminarien, die jahraus jahrein nur schulgesangmethodische Pfuscher in die Praxis schicken, die keine blasse Ahnung haben von dem, was ein angehender Gesanglehrer wissen und können müsse. Zum Schluß stellt der Brief als Forderungen einer zeitgemäßen Umgestaltung des Volksschulgesangunterrichts u. a.: Ausschluß des reinen Gedächtnissingens; Einführung eines einheitlichen, dem modernen Tonsystem angepaßten lautsprachlichen Symbols zum Zweck der Vorstellungsverknüpfung zwischen Tonzeichen und Ton; Singenlernen nach Noten (alle andern Tonzeichen sind zeitraubende Umwege) unter allen Umständen auch in der letzten Dorfschule; für das ganze deutsche Reich, soweit dies nicht bereits der Fall ist, zwei wöchentliche Unterrichtsstunden für Gesang; täglicher Gesangunterricht von zwanzig Minuten; Einübung der Choräle in den Religionsstunden; einheitliche Reorganisation des Prüfungsverfahrens im Gesang mit gesteigerten Ansprüchen an geteilte Schulen; Ausbildung der Seminarmusiklehrer im Sologesang und in der Geschichte der Schulgesangmethoden; bessere Ausbildung der angehenden Volksschullehrer im Lehrerseminar sowohl im Sologesang als besonders in der Schulgesangmethodik.

Wir sehen, der Brief führt eine ernste und praktische Sprache und wir können nur wünschen, daß ihm Gehör geschenkt würde. Was der Brief unter dem „lautsprachlichen Symbol" verstanden wissen will, sagt R. Heuler in seinem „Gesangunterricht", wo er ähnliche Forderungen bringt, deutlicher: „eine einheitliche Unterrichtsmethode an der Hand des Tonworts." Nur um diese Methode kann es sich natürlich handeln, und da könnten viele in ihrer Sphäre und ihrem Wirkungskreise schon jetzt beitragen, daß diese Forderung beachtet und durchgeführt würde. Die meisten Volksschullehrpläne schreiben keine bestimmte Gesangmethode vor, sondern lassen dem Lehrer hierin im allgemeinen ganz freie Hand. Darnach stände es in der Kompetenz des Einzelnen, gerade mit der Tonwortmethode auf eigene Faust einmal einen Versuch zu machen; eine diesbezügliche Anfrage um Erlaubnis beim Bezirksschulinspektor dürfte kaum einen abschlägigen Bescheid erhalten, vielleicht im Gegenteil eine Aufmunterung. Ebenso könnte ohne alles weitere die Verteilung der vorgeschriebenen Gesangunterrichtszeit auf täglich 10—20 Minuten erfolgen. Die Bezirksschulinspektoren hätten es in der Hand, einigen tüchtigen Lehrern ihres Bezirks den Unterricht nach der Tonwortmethode nicht nur zu erlauben, sondern nahezulegen oder zu befehlen, zumal wenn das Unterrichtsministerium der Neuerung nicht abgeneigt ist. Unter den übrigen Mitteln und Wegen wären zumal für die Übergangszeit noch Ferien- und sonstige Instruktionskurse für die Volksschulgesanglehrer zur Erlernung der Tonwortmethode[1]) zu empfehlen und da könnten sich die Diözesan-Cäcilienvereine recht verdienstlich machen, wenn sie sich solcher Kurse annehmen würden: das brächte der musica sacra, einer gediegenen Kirchenmusik, mehr Nutzen, als die oft

[1]) Zur näheren Orientierung über das System nenne ich: die bei Breitkopf und Härtel verlegten Eitzschen Schriften „Deutsche Singfibel", „das Tonwortsystem und sein Verhältnis zu den in der Musik bestehenden 3 Stimmungsarten", „die Schulgesangsmethoden der Gegenwart" u. a.; R. Heuler: der Gesangunterricht in den unteren Klassen der Volksschule, Würzburg 1908, und der Gesangunterricht an der Würzburger Zentralsingschule, in 3 Teilen, wie auch ein neues Liederbuch nach der Tonwortmethode, beide Würzburg 1909.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

planlos und nutzlos verlaufenden Cäcilienvereins-Versammlungen mit den bekannten Produktionen aller möglichen Kirchenchöre mit Kompositionen, die gewöhnlich nicht für sie geschrieben sind. Das Übel auch hier an der Wurzel fassen: den Dirigenten das Unwürdige und Nutzlose der geistlosen Einpaukmethode darlegen und zum Bewußtsein bringen, sie zur Gründung kleiner Chorsingschulen, in denen methodisch gearbeitet würde, anleiten, sie als Lehrer zur entsprechenden notwendigen methodischen Vorarbeit in der Schule aufmuntern, das wäre des Schweißes der Cäcilienvereine und aller Edlen wert!

Steinhausen (bei Schußenried) Dr. A. Möhler

Die Generalversammlungen des Cäcilienvereins

Der Cäcilienverein hat sich zur Aufgabe gestellt, die in den vorausgegangenen Jahrhunderten tief gesunkene und entartete katholische Kirchenmusik emporzuheben und ihrem ursprünglichen Zwecke wieder zurückzugeben. Hierzu bedient sich der Verein mannigfacher Mittel, unter denen besonders einem große Bedeutung zukommt: „Abhaltung von Versammlungen, verbunden mit belehrenden Vorträgen und musikalischen Aufführungen." (Statuten des Cäcilienvereins).[1]) Unter diesen Versammlungen nehmen naturgemäß die Generalversammlungen (G.-Vn.) die hervorragendste Stellung ein. Nach dem Wortlaute der Statuten sind sie vornehmlich nach zwei Richtungen hin zu betrachten und zu bewerten: Belehrung — Wissenschaft, und musikalische Aufführungen — Kunst, beides unter steter Beachtung des Kulminationspunktes: der hl. Liturgie. Das Bereich der G.-Vn. ist demnach groß, so groß, daß eine Dauer derselben von zwei Tagen und einem halben kaum genügt, um den Teilnehmern ein Bild von der Universalität der Kirchenmusik zu geben, zumal noch andere, mehr der technischen Seite und der Verwaltung des Vereines dienende Aufgaben zu erledigen sind. Die G.-Vn. sind eine Heerschau über den Verein, über seine Ausdehnung, über sein Wirken und seine Erfolge; sie haben Rechenschaft abzulegen über die Leistungen des Vereines im großen und im kleinen; sie sollen reformatorisch wirken, belehren, begeistern und erbauen, die außerhalb des Vereines Stehenden anziehen, die Mitglieder desselben aber in ihren musikalischen Grundsätzen festigen. Dies ist nur zu erreichen durch die angeführten zwei Punkte: a) Belehrung — Wissenschaft, und b) Aufführungen — Kunst.

a) Diese beiden wichtigsten Seiten der G.-Vn. stehen in reziprokem Verhältnisse zueinander. Was die Belehrung durch Worte demonstriert, wird bei den Aufführungen durch die Tat gezeigt, die Theorie wird durch die Praxis erläutert. Man wendet vielleicht ein, die Belehrung habe bei G.-Vn. keinen Platz, sondern sei Sache der Kirchenmusikschulen, kleineren Diözesanversammlungen, oder der Instruktionskurse, einer Art musikalischer Wanderversammlungen. Zugegeben, aber nur zum Teil! Einen Leitfaden für Musikwissenschaft oder eine Musikfibel geben die G.-Vn. allerdings nicht ab, obwohl sie gerade der „misera contribuens plebs", den unteren Schichten des Musik-

[1]) Es bleibe dahingestellt, ob es nicht am Platze wäre, diesem Paragraphen der Vereinsstatuten das Wörtchen „alljährliche" voranzustellen, analog den alljährlichen Tagungen weltlicher Musikvereinigungen und -Kongresse.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

volkes, vieles bieten sollen, wovon später. Die Besucher sind musikalisch gebildete, der großen Mehrzahl nach ausübende Berufsmusiker oder Dilettanten, d. i. Musikliebhaber im guten Sinne, die entweder „ganz allein mit Frau Musika sinnige Zwiesprache pflegen" oder mit „gleichgesinnten Freunden ausführend oder zuhörend sich vereinigen."[1]) Die Tatsachen beweisen aber, daß viele tüchtige, wohlgesinnte Musiker, Sänger, Lehrer und Chorregenten, zwischen weltlicher und kirchlicher Kunst nicht recht zu unterscheiden wissen, daß sie sich nicht im klaren sind, was eigentlich unter liturgischer Musik, einer Musik „im Geiste der Kirche" zu verstehen ist. Gar viele, vielleicht die meisten Besucher der G.-Vn. hatten ja keine Gelegenheit, Kirchenmusikschulen, deren Anzahl zurzeit noch nicht zu groß ist, oder Instruktionskurse etc. zu besuchen, während in ihrer Heimat die Pflege wahrer Kirchenmusik noch keine Stätte gefunden hat. Die G.-Vn. haben nicht lokalen Charakter, sondern sind für den die weitesten Lande umspannenden Verein ein Sammelpunkt, wo sich Gelegenheit ergibt, die Koryphäen des kirchenmusikalischen Lebens zu hören und ihren auf solidem Wissen und Können beruhenden Belehrungen zu lauschen. Es bedarf also mehrerer Vorträge, die nicht nur die in der Kirche zulässigen Musikzweige, sondern auch Geschichte, Ästhetik und Theorie (vide Dr. Widmanns Vortrag über Phrasierung in Passau) zum Gegenstande haben. Dabei könnten die Ergebnisse mitgeteilt und besprochen werden, welche sich aus den Forschungen und Arbeiten der „Kommission für Musikwissenschaft", deren Konstituierung als „ständiger Ausschuß für Musikwissenschaft" bei der 19. G.-V. beschlossen wurde, ergaben. Von Wichtigkeit ist die möglichst populäre Form dieser Belehrungen, um das allgemeine Interesse zu wecken, da ja die G.-Vn. nicht nur für Fachleute, Künstler und Gelehrte abgehalten werden, sondern auch für solche, die mit musikalischer Kleinarbeit sich zu beschäftigen haben. Und diese bilden die große Majorität der G.-Vn. Es sind dies, im musikalischen Sinne gesprochen, die „Kleinen", die voll Lernlust und Streben, ihren musikalischen Gesichtskreis zu erweitern, zu den G.-Vn. wie zu einer Art von Hochschulkursen herbeiströmen. Ihnen — und auch anderen! — kann nicht eindringlich und oft genug bedeutet werden, daß nicht jede Art von Musik, die an sich schön ist, auch für die Liturgie paßt; ihnen muß von Männern, deren Darlegungen infolge ihres Ansehens, ihrer Stellung, ihrer Gelehrsamkeit und Tatkraft besonderes Gewicht beizulegen ist, aufs bestimmteste nahegelegt werden, daß es Gesetze gibt, welche die Musik zwar nicht in ein Prokrustesbett legen, wohl aber nach einer bestimmten, für den Gottesdienst tauglichen Richtung leiten und heiligen wollen, und daß es Pflicht des Seelsorgers, Chorregenten und Kirchenmusikers ist, diese Gesetze zu kennen.

Eine andere, mehr volkstümliche Art der Belehrung sind die instruktiven Proben, die, von einem kundigen Dirigenten geleitet, sich zu den interessantesten Programmpunkten gestalten und eine Fülle von Anregungen und Aufschlüssen in künstlerischer, ästhetischer, praktischer, technischer, historischer, liturgischer und sprachlicher Beziehung geben; sie weisen auf so viele landläufige Fehler und Mängel hin und zeigen in Wort und Beispiel das Richtige; sie regen den Fleiß an, und „die Hauptsache ist der Fleiß" (Schiller); sie leisten Kleinarbeit, die wichtigste Vorbedingung für tüchtige,

[1]) Storck, Vorwort zur 2. Auflage der Geschichte der Musik.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

künstlerische Erfolge; sie geben den Hörern Gelegenheit, ihr musikalisches Gewissen zu erforschen und zu prüfen, ob ihre Arbeiten zu Hause mit den allgemein gültigen, ihnen hier vorgezeigten Normen übereinstimmen oder nicht, kurz ob sie sich am richtigen oder falschen Wege befinden, und damit ist ein großer Schritt nach vorwärts gemacht.

b) Hand in Hand mit diesen Belehrungen gehen die musikalischen Aufführungen. Jetzt kommt die Praxis zur Geltung. Der Teilnehmer nimmt wahr, wie die in die Praxis umgesetzte Theorie sich darstellt, und jetzt läßt er die hl. Kunst auf seine Seele einwirken; hier schöpft er Begeisterung, die Triebfeder des Fleißes; hier schleicht sich unvermerkt die Erbauung, der Tau der Gnade, in sein Herz; hier kommt ihm so recht zum Bewußtsein die Hoheit und Würde der hl. Kunst, die sich bei den G.-Vn. in ihrer ganzen Schöne und Erhabenheit entfaltet. Möchten doch die grollend abseits stehenden Größen, die Dirigenten und Mitglieder der weltlichen Konzertvereinigungen, sich entschließen, einmal eine andere Rolle als die des musikalischen Feldherrn und siegreichen Kämpen zu spielen, ihren glänzenden Fürstenmantel nur auf einige Tage mit dem schmucklosen Kleide der Demut und Bescheidenheit zu vertauschen und als Hörer den musikalischen Darbietungen einer G.-V. beizuwohnen! Sie würden die Muse, der sie sich geweiht haben, in einer Metamorphose erblicken, die ihnen Bewunderung abringen müßte, wie ja umgekehrt die Verehrer der kirchlichen Kunst mit Eifer und Verständnis den weltlichen musikalischen Unternehmungen sich anschließen, wofür die Musikkongresse etc. ein beredtes Zeugnis ablegen. Sie würden die Wahrnehmung machen, daß auch der Cäcilienverein ausgezeichnete Dirigenten aufzuweisen hat, die es zustande bringen, Musikliebhaber und musikalisch veranlagte Kinder zu vorzüglichen, ja künstlerischen Leistungen zu erziehen, die es verstehen, aus dem reichen Schatze kirchlicher Musik mit hohem Kunstverständnisse das Interesse der Kunstkenner und -Freunde wachrufende Programme auszuwählen und diese kunstgerecht durchzuführen.

Die Programme der G.-Vn. haben die Aufgabe, die Universalität der K.-M. zu zeigen, und zwar innerlich und äußerlich. Innerlich: Alle Zweige der K.-M. sind vertreten: Choral, Palestrina-Stil, moderner Stil, Orgel, deutsches Kirchenlied und — Rezitation. Besonderes Glück wäre den Dirigenten zu wünschen in der Auswahl von Instrumentalwerken. Dieses Feld ist innerhalb des Cäcilien-Vereins relativ noch wenig bebaut, obwohl auch hierin schon Achtungserfolge zu verzeichnen sind. Und vielleicht eröffnet sich in nicht allzuferner Zeit eine ungeahnt reiche Fülle von edler, kirchlich würdiger Instrumentalmusik, wenn, wie zu hoffen ist, die Resolution Weinmann auf dem III. Kongresse der Intern. Musikgesellschaft zu Wien Erfolg hat, die lautet: „In der Erwägung, daß der Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist und daß andererseits im 17. Jahrhundert kirchenmusikalische Werke mit Instrumentalbegleitung existiert haben, die, soweit man bisher zu beurteilen vermag, dem Geiste und dem Ernste der Liturgie nicht widersprechen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode der K.-M. nach den Quellen eine dringende Aufgabe der Gegenwart ist."

Zur Erzielung einer ästhetisch befriedigenden Wirkung der Instrumentalmusik gehören jedoch Berufsmusiker oder doch gut geschulte Musikliebhaber, die wohl in größeren Städten, niemals aber auf dem Lande zu finden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sind. Zudem verlangen die Instrumente einen größeren Gesangschor, an dem es auf dem Lande ebenfalls fehlt. Die Hausmusik, die ehedem in Städten und Märkten, ja in Dörfern so liebevolle Pflege fand, ist nahezu verschwunden, und das musikalische Leben und Treiben fast ausschließlich in die großen Konzertsäle verlegt. Auf dem Lande also, wo die Instrumente, besonders Blasinstrumente, nur schlecht oder mangelhaft besetzt werden können, möge Instrumentalmusik ganz beiseite gelassen und nur Gesangsmusik gepflegt werden. Und hierin haben die General-Versammlungen eine große erziehliche Aufgabe. Ist der Gesang an und für sich das Ideal der K.-M., — „Und das Schöne blüht nur im Gesang" (Schiller) — weil nur durch ihn der erhabene Inhalt des liturgischen Textes am besten zum Ausdruck gebracht wird, so soll dem Gros der Teilnehmer, den Chorregenten und Sängern der kleineren Chöre, etwas in möglichst musterhafter Ausführung geboten werden, was auch sie in ihrem kleinen Kirchlein zustande bringen. Nicht nur in den Domen, sondern auch im bescheidenen Dorfkirchlein erklinge das Lob Gottes in würdiger, möglichst kunstgemäßer Art! Und das gehört zur äußeren Universalität der K.-M. Viele mögen von den G.-Vn. schon nach Hause zurückgekehrt sein mit dem traurigen Empfinden: ja, schön war es, aber das übersteigt meine Kräfte, so etwas bringe ich auch nicht annähernd zusammen. Darum wird der Mut und Fleiß auch des Kleinen angeregt durch Absingung eines vollständigen liturgischen Amtes mit durchaus leichteren, keineswegs aber völlig kunstlosen Gesangsstücken mit und ohne Orgel, in den alten und modernen Tonarten. Bei den Choralgesängen mag der eine oder andere Vers rezitiert werden. Schön rezitieren ist nicht leicht; wer aber nicht richtig rezitiert, kann auch nicht richtig den Text deklamieren beim Gesange. Auch dieses scheinbar so einfache, bisweilen von der Not diktierte Hilfsmittel muß gezeigt und gehört, und ebendadurch gelernt werden. Einzelne Verse, von einem Chore mezza voce unter leiser Begleitung rezitiert, üben eine erhebende Wirkung aus.

Eine „reformatorische Tat" (Dr. Haberl) bot die 19. G.-V. in Passau durch den liturgischen Kindergesang beim einfachen Amte. Die Gesänge, nach Art der syllabischen Gesangsstücke des gregorianischen Chorales komponiert, wurden von einer so großen Kinderschar ausgeführt, daß ihr Gesang in den Riesenräumen des Domes voll und gesättigt erklang. Die Kleinen sangen unerschrocken und begeistert in rührender Einfalt ohne jede Künstelei, aber nicht ohne gewisse Kunstfertigkeit. Auch die Responsorien erfolgten präzise, ein Beweis gespannter Aufmerksamkeit und guter Disziplin. Das war ein Vorbild für den in bescheidenen musikalischen Verhältnissen lebenden Chorregenten, ein Fingerzeig, wie er zu Hause die Reform einleiten könne.

„Wißt ihr, wie auch der Kleine was ist? Er mache das Kleine
Recht; der Große begehrt just so das Große zu tun." (Göthe.)

Der Cäcilien-Verein ist für die Länder deutscher Zunge gegründet. Und mit Recht sehnt sich das Volk nach dem deutschen Liede, nach dem Gesange in der Muttersprache, nach jenen empfindungsreichen und altehrwürdigen Gesängen, die in vielen Gesangsbüchern bereits gesammelt, aber nicht, oder doch nur selten gesungen werden. Es fehlt den an sich guten Gesangsbüchern die einheitliche Redaktion an Melodie und Text, ein Mangel, der die allgemeine Einbürgerung der Lieder behindert. Auch hierin bedeutet ein Antrag Müller bei der 19. G.-V. einen Fortschritt: „Der Allgemeine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Cäcilienverein wird ersucht, die wissenschaftliche Kommission zu beauftragen, sich mit dem Hochw. Episkopat des deutschen Sprachgebietes in Verbindung zu setzen, damit die Schaffung einer kleinen Sammlung von vielleicht 52 deutschen Kirchenliedern ermöglicht werde, die überall in demselben Texte und nach derselben Melodie gesungen werden können." Wenn man aber weiß, wie die deutschen Lieder, zuweilen durch die Schuld der Organisten, vom Volke verschleppt, infolge dessen nach Text und Melodie zerrissen werden, so resultiert für die G.-Vn. die Gelegenheit und Pflicht, diese Lieder im richtigen Tempo, und die Begleitung in der angemessenen Stärke vorzuführen. Mögen die G.-Vn. das deutsche Kirchenlied nicht als Stiefkind, sondern als Liebkind behandeln!

Hat die Orgel bei der Begleitung der lateinischen und deutschen Gesänge schon eine bedeutende Aufgabe geleistet, so bieten die G.-Vn. Gelegenheit genug, daß der Meister den Meister uns zeige, daß der Organist aus der älteren und neueren Orgelliteratur das eine oder andere bedeutende Werk vortrage. Vor und nach den Hochämtern, beim Ein- und Auszuge des Bischofes, während oder nach dem Nachmittagsgottesdienste kann der Organist seine Kunstfertigkeit und seinen Geschmack zeigen. Sein eigenes Können, das „von Gottes Gnaden", das nicht erlernt werden kann, sondern der Künstlerseele eingeboren ist, kann er entfalten beim Einspielen der Musikstücke, beim Verbinden derselben, beim Fortspinnen des melodischen Fadens eines bereits vollendeten, und beim Ergreifen des Hauptthemas des folgenden Stükkes. Es ist hier nicht der Platz, Personen und Orte zu nennen; es genügt festzustellen, daß auch hierin die G.-Vn. wahre und große Kunst an den Tag legen.

Mit all dem Gesagten ist schon angedeutet, daß bei den G.-Vn. der Gottesdienst in möglichst feierlicher Weise abgehalten wird, daß die Liturgie in voller Herrlichkeit erstrahlt. Die G.-Vn. bieten ein religiöses Gesamtkunstwerk, das den ganzen Menschen erfaßt und an sich zieht. Exempla trahunt. Die Träger der höchsten kirchlichen Würden geben schon durch ihr Erscheinen, noch mehr durch ihre aktive Beteiligung ihr Interesse für kirchliche Kunst, für genaue Befolgung der kirchlichen Gesetze, wie überhaupt für reges kirchliches Leben kund. Und hat die 19. G.-V., wie schon erwähnt, eine „reformatorische Tat" geboten, so erglänzte sie in noch hellerem Lichte durch die apostolische Tat des kirchlichen Oberhirten der Passauer Diözese. Exempla trahunt. Die G.-V. stand unter den liebevoll schirmenden Fittichen des kunstbegeisterten Bischofes, der kein Opfer scheute, um die Festtage für religiöse Kunst zu verherrlichen, der mit beredten Worten die Tagung einbegleitete, sich selbst in den Mittelpunkt der G.-V. versetzte durch zwei von ihm unter Aufwand aller kirchlichen Pracht zelebrierte Pontifikalämter, und der zum Schlusse abermals eindringliche, Mut und Begeisterung zusprechende Worte fand und den versammelten Männern und Jüngern kirchlicher Kunst seinen Segen mit nach Hause gab. Das ist eine echte und wirksame Reform, das ist eine wahrhaft apostolische Tat. Exempla trahunt. Es lebe die Tat!

Stift Göttweig **P. Rob. Johandl O.S.B.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Was tut unserer Kirchenmusik vor allem not?

Der I. Vizepräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, Prof. Müller-Paderborn hat auf dem III. Musikgelehrten-Kongreß in Wien in der Sektion für Kirchenmusik anläßlich einer Debatte, die sich an die Vorträge Dr. Schnerichs knüpfte, offene Worte von so weittragender Bedeutung für das Wesen unserer Kirchenmusik gesprochen, daß eine Wiedergabe derselben — wenigstens soweit sie allgemeiner Natur sind — nur von größtem Nutzen sein kann. Der Redner führte unter anderem aus:

Der Kirchenkomponist muß die liturgischen Formen und Normen wahren. Das erfordert schon die Stellung der Kirchenmusik, die sich als Teil eingliedern muß in das liturgische Gesamtwerk. Keine gesunde Asthetik wird den Kirchenmusiker von dieser Forderung dispensieren können. Diese liturgischen Vorschriften sind indes nicht so enge und nicht so schlimm, als man hie und da zu glauben scheint. In Bezug auf die Betonung dieser Gesetze ist freilich von manchen gefehlt worden durch ein zu wenig, von manchen durch ein zu viel. Es soll gar nicht geleugnet werden, daß im Cäcilienverein zuweilen eine Art liturgischer Hyperkasuistik getrieben worden ist. Diese übertriebene und egoistische Auslegung und Anwendung liturgischer Regeln hat man im Anfang der auf die Reformation der Kirchenmusik abzielenden Bewegung, die sich jetzt im Cäcilienvereine organisiert hat, nicht gekannt. Sie wird auch innerhalb des Cäcilienveines von vielen einflußreichen Persönlichkeiten nicht gebilligt. Und die Statuten des Vereines wissen nichts von ihr. Wo man in der Diskussion über das Wesen kirchlicher Musik das ästhetische Feinempfinden, die historische Schulung und die besonnene Pastoralklugheit zu ihrem Rechte kommen läßt, wird es kaum jemals zu ernsten Kollisionen bezüglich der liturgischen Gesetze kommen. Das zeigt sich auch in der vielerörterten Frage der Wiederholung der Intonationsworte.

Die Beachtung der recht verstandenen und besonnen angewendeten liturgischen Formen und Normen ist eine conditio sine qua non — nicht weniger und nicht mehr — für die Kirchenmusik. Es ist nicht so schwer, in Bezug hierauf eine Verständigung zwischen den verschiedenen Richtungen der katholischen Kirchenmusiker mit der Zeit zu erreichen.

Was uns allen, die wir an der Hebung und Förderung der religiösen Musik arbeiten, am Herzen liegt, was wir gerade in unseren Zeitläuften anstreben müssen mit Klugheit und Energie, was uns nottut an allen Ecken und Enden der katholischen Kirchenmusik, das ist die konsequente und praktische Anerkennung des Grundsatzes: Die Kirchenmusik ist eine Kunst. Die Kirchenmusik ist ein Teil, wahrhaftig nicht der schlechteste Teil der Tonkunst. Wo keine Kunst, da keine Kirchenmusik. Und in demselben Maße, in dem die wahre Kunst zurücktritt, in demselben Maße wird die Kirchenmusik inferior. Im einfachsten und schlichtesten Tonsatze kann ein wahrer Goldbarren tiefer, lauterer Kunst geboren sein: die Haydnsche Volkshymne ist ein echtes Juwel profaner Tonkunst.

Aber es ist ein verhängnisvoller Irrtum, Tonreihen und Akkordfolgen, die vom Zauberstabe innerlichen Kunstempfindens unberührt blieben, deshalb zur Kirchenmusik zu zählen, weil sie den liturgischen Text in einer liturgischen Form herunterdeklamieren, ohne mit dem Wortlaute eines liturgischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gesetzes äußerlich in Konflikt zu geraten. Gerade diese allgemein künstlerischen Erwägungen sind es, die wir nachdrücklich betonen möchten — nach rechts und nach links.

Wir sind uns anderseits der Verpflichtung bewußt, jener Dutzendware, die die Produktion unserer Tage an den Strand wirft, mehr und mehr, soweit es die jeweiligen Umstände und Verhältnisse möglich machen, den Zugang zu jenem Tempel zu verwehren, wo nur echte Kunst in den Dienst des Allerheiligsten gerufen wird. Es ist kein Zweifel: im Cäcilienvereine ist man auch hier nicht immer auf dem rechten Wege geblieben. Man hat kleinliche und unkünstlerische Maßstäbe zuweilen bei der Beurteilung wirklich künstlerischer Leistungen angelegt; man hat noch öfter die künstlerischen Erwägungen zurücktreten lassen hinter die Markierungslinie leichter Verwendbarkeit oder „schulgerechter" Handwerkerweisheit. Es ist dem Cäcilienvereine ergangen, wie es jeder geistigen Bewegung im Anfang ergehen wird, die zu früh auf unmittelbar praktische Aufgaben gedrängt wird und dabei hauptsächlich die Dienste der Vertreter der Praxis für sich zu gewinnen bestrebt sein muß. Der künstlerischen Beurteilung unserer Kirchenmusik wollen wir eine Gasse zu bahnen suchen. Welches Maß von Vorkenntnissen, Kenntnissen und Erkenntnissen diese Beurteilung von Werken kirchlicher Tonkunst erfordert, ist hier nicht näher zu untersuchen. Es sollte nur hingewiesen werden auf die dringende Notwendigkeit, — in unseren Tagen wieder die künstlerische Bedeutung und den künstlerischen Charakter der Kirchenmusik mit besonderem Akzent zu betonen.

(„Kongreß-Bericht" S. 548ff.)

Der kirchenmusikalische Kurs in Pilsen 1909.

Der Präses der kirchenmusikalischen Vereine und intellektuelle Urheber aller kirchenmusikalischen Reform in Böhmen, Mons. Ferd. Lehner, welcher im Sinne von Dr. Witt und Dr. Haberl 34 Jahre lang seine kirchenmusikalische Monatschrift „Cyrill" leitete, kann am Abende seines Lebens mit Freude die vielen Früchte seiner langjährigen Arbeit begrüßen. Die von ihm gegründeten Vereine „Jednoty cyrillské" entfalten überall ein sehr reges Leben und veranstalten in den Städten oder Klöstern alljährlich instruktive Kurse.

Sehr bemerkenswert war besonders der heurige, von mehr als 200 Chorregenten, Kirchenmusikern und Priestern besuchte Kurs in Pilsen am 9. und 10. September. Man wählte mit Vorliebe diese Stadt, weil hier durch den unermüdlichen Eifer des weit über die Grenzen Österreichs bekannten Chordirektors Norbert Kubát ein vorzüglich geschulter Sängerchor zu Gebote stand.

Am 9. September um 8 Uhr früh hielt der Vizepräses der „jednota cyrillská" Mons. A. Wünsch in der Erzdekanalkirche eine treffliche Predigt über die Worte „Lobet den Herrn und singet Ihm," an die sich das Pontifikalamt, zelebriert vom Erzdechant von Pilsen, Joh. Černý, schloß, wobei die prächtige „Missa jubilæi" von Jos. Förster unter der Leitung des Direktors N. Kubát gesungen wurde; darnach spielte der Organist von Pilsen Sychra jun. meisterhaft den dritten Satz der Orgelsonate von Ed. Tinel, op. 29.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Um 11 Uhr vormittags eröffnete Mons. Wünsch die Versammlung mit einer herzlichen Begrüßung, der ein Vortrag von Prof. V. Müller—Prag über „Kunst und Moralität" folgte. Nachmittags wurden nach einer Ansprache des Präses der Kirchenmusikvereine von Königgrätz, Dr. J. Mrstik, einige Übungen im Choral nach der Editio Vaticana, gehalten; Herr Chordirektor B. Kaspar aus Smichov nahm dieselben sehr praktisch und gründlich vor. Daran reihte sich ein Vortrag des Dechant von Tachau, P. Emilian Paukner, Ord. Crucig., über die „Instrumentalmusik in der Kirche" und später ein zweiter des gleichen Redners über das „Stabat mater". Pfarrer Pavlícek gibt dann verschiedene Mittel an, wie man auch in den kleinsten Gemeinden eine gute Kirchenmusik erreichen könne: ein ständiger Chor, unermüdliche Übung und gute Harmonie zwischen dem Seelsorger und dem Chorregenten seien die Hauptsache.

Am Abende des ersten Tages wurden in der Erzdechanalkirche folgendes Programm aufgeführt: Ign. Mitterer: „Caligaverunt", M. Haller: „Tenebræ, factæ sunt", M. A. Ingegneri: „Jerusalem surge", „Plange", L. Ebner: „Adoramus te".

Den Glanzpunkt der Produktion bildete jedoch das prächtige Stabat Mater von P. Griesbacher, wobei auch der Dirigent N. Kubát seinen Fleiß und sein großes Können an den Tag legte. Nach dem Segen kam als Abschluß der bis jetzt unbekannte 3-stimmige Gesang zu Ehren des hl. Wenzl aus dem XV. Jahrhundert, bearbeitet von dem Veranstalter des Kurses, dem unermüdlichen Redakteur des „Cyrill", Prof. D. Orel—Prag, zur Aufführung. Die Zusammenstellung eines Informations-Programms und dessen Verteilung unter das Volk hat sich als eminent praktisch bewährt; der Kirchenbesuch und das Verständnis aller Chöre wurden dadurch wesentlich gefördert.

Am zweiten Tag früh 8 Uhr hörten wir bei dem Hochamte die einfach edle Messe „Stella matutina" von P. Griesbacher und beim zweiten Hochamte um 9 Uhr die interessante „Missa jubilæi" von N. Kubát für gemischten Chor mit Orgel, 2 Trompeten und 2 Posaunen. Nach dem Gottesdienste spielte M. Sychra zwei Sätze aus der (als Beilage zum „Cyrill" erschienenen) Orgelsonate von F. Musil. Der Präses Dr. Mrstik sprach dann über die Aufgaben der Kirchenmusiker nach dem „Motu proprio" und der fürsterzbischöfliche Sekretär aus Prag, Dr. Hrubík, „Über die liturgische Bedeutung des Kirchenchors."

Nachmittag hielt Ph. C. Sychra einen Vortrag über die Geschichte der Orgel und des Orgelspieles in Böhmen." Seine gründliche Arbeit, ein Resultat langjähriger Forschungen, brachte viel Neues über das Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts. Während des Vortrages beehrten die Herren Dr. Weinmann—Regensburg und Bischöfl. Rat Kappenberg — Wesel, von der Versammlung begeistert begrüßt, den Kurs mit ihrem Besuche.

Von reicher Erfahrung zeigte der Vortrag des Pfarrers A. Soukup „Uber die Hindernisse der kirchenmusikalischen Bewegung in Böhmen und ihre Beseitigung" und die geistreiche Schlußrede von Prof. Orel, in welcher derselbe auch mehrere Beratungspunkte für die zukünftigen Diözesansynoden vorschlug.

Um 3 Uhr Nachmittags war Schlußandacht. Es kam zur Aufführung: Credo aus der „Missa S. Godehardi" von P. Griesbacher und „Domine Deus" von Haller; bei dem Pontifikalsegen sang das Volk abwechselnd mit den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Priestern am Altare eine Litanei zum heiligen Joseph von N. Kubát. Mit dem feierlichen „Te Deum" 4-stimmig mit Orgel von V. Goller, schloß die erhebende Feier und damit der lehrreiche Instruktionskurs, der für die Zukunft der Musica sacra in Böhmen die reichsten Früchte zeitigen möge!

Stift Tepl **V. J. Vacek**

Papst Gregor der Große ein Ire?

Unter diesem Titel bespricht Dr. Viktor Lederer-Wien im Kirchenmusikalischen Jahrbuch (XXI. Jahrgang 1909. S. 172) die Behauptung von der irischen Abstammung des heiligen Gregor in meiner „Geschichte der Irischen Musik." Vielleicht ist es von Interesse, den Stammbaum des berühmten Papstes mitzuteilen, wie er in dem Buche von Lecan, einer äußerst vertrauenswürdigen Hs. des 14. Jahrhunderts erwähnt wird. Bekanntlich hieß der Vater des heiligen Gregor Gordianus. Dieser latinisierte Name wird in dem irischen Stammbaum mit Crannfoltach gegeben, welche Bezeichnung ein genaues Äquivalent für Gordianus ist. Hinwiederum gibt das Buch von Lecan den Großvater des heiligen Gregor mit Femolt, was als gleichbedeutend mit Felix IV. gelten kann. Hier ist der irische Stammbaum:

Cairbre Musc
|
Corc Duibhne
|
Cormac Finn
|
Jorcuinn
|
Cor
|
Nathi
|
Arda
|
Connla
|
Femolt
|
Crannfoltach
|
Gregoir "beloir"
(of the golden mouth)

Cairbre Musc stattete dem Kontinent mehrere Besuche ab und ist eine wohlbekannte historische Persönlichkeit. Er ist der Sohn von Conaire II., des Oberkönigs von Irland (212—220); sein Stamm hieß Muscraidhe, nun bekannt als Muskerry, Co. Cork. Und es darf nicht vergessen werden, daß der hl. Columban ein Freund des heiligen Gregor war.

Enniscorthy (Irland) **Dr. W. H. Grattan Flood**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kritiken und Referate

I. Musikwerke

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, Band XXXIV. — **Newe Deudsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen. Gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhau. 1544. — Herausgegeben von Johannes Wolf.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1908. Preis 20 Mk.

Rhaws „Neue Deudsche Gesenge" nehmen in der Literatur der ersten evangelischen Liederbücher einen hervorragenden Platz ein. Sie sind nach Walters Wittembergisch Geistlich Gesangbüchlein von 1524 das erste Sammelwerk, in dem sich eine Reihe der bedeutendsten Tonsetzer der Zeit in der kunstvollen Bearbeitung entweder älterer Choralmelodien oder weltlicher, in den Schatz des Kirchengesangs aufgenommener Weisen zusammenfanden. „Für die gemeinen Schulen" sind sie bestimmt, d. h. zum Absingen für den Schulchor, der bis auf weiteres noch statt der ungeübten Gemeinde die Funktion des Choralgesangs im Gottesdienst übernahm. Infolgedessen liegen die Choralmelodien nach alter niederländischer Art noch im Tenor, nicht in der Oberstimme, wie das später seit 1586 durch Osiander Brauch wurde. Es sind ganz köstliche Früchte, die hier der jungen Gemeinde in Fülle dargeboten werden als Entschädigung für das, was sie an Chormusik zugleich mit dem älteren Bekenntnis aufzugeben im Begriff war. In den Dienst der Sache stellten sich Männer wie Arnold de Bruck, Sixt Dietrich, Thomas Stoltzer, Benedikt Ducis, Ludwig Senfl, Martin Agricola, Stephan Mahu, Balthasar Resinarius, aber auch bescheidene Talente wie Johannes Stahl, G. Voglhuber, Virg. Hauck u. a., bei denen die Begeisterung für die neue Lehre größer war als das technische Können. An Vielseitigkeit läßt es die Sammlung nicht fehlen: neben kleinen, zum Teil im schlichten Satz Note gegen Note gehaltenen Bearbeitungen finden sich solche mit Aufgebot höchster kontrapunktischer Kunst, neben kurzen Stücken mit nur einer Durchführung stehen mehrteilige große Motetten, und bei einer ganzen Anzahl von Melodien hat der Sangmeister Gelegenheit, unter vier oder fünf verschiedenen Bearbeitungen zu wählen. Mit Prachtstücken sind vertreten Senfl, Sixt Dietrich (darunter die schöne vierteilige Motette „Vater unser im Himmelreich"), Ducis, Stoltzer, dem man mit fünf auserlesenen Sätzen (vor allem Nr. 34 über den 34. Psalm) zu begegnen sich besonders freut. Resinarius wurde von Rhaw mit 30 Gesängen vor allen andern bevorzugt, rühmte er doch von ihm „Magna eius est facilitas et suavitas, nihil habet detorti, confracti et asciti." In der Tat fließen seine Tonsätze trotz der häufigen kanonischen Führungen der Oberstimmen ungemein glatt dahin und kennzeichnen ihre suavitas schon äußerlich durch den Reichtum an Fiorituren und lebhaften Durchgängen. Man wünschte ihm freilich sehr oft etwas mehr von der Herbheit und markigen Kraft eines Senfl oder Ducis oder Rhaw selbst, der wohl als Verfasser der zwölf anonymen Stücke angenommen werden darf. Ein paar recht tüchtige Tonsätze rühren auch von Lupus Hellingk her, der sein Leben in Brügge verbrachte, schon 1540 gestorben war und wohl nur schriftlich mit Rhaw und dem Wittenberger Kreise in Verbindung getreten war. Ganz ungeschickt und verlegen stellen sich die unbekannten Ulrich Bretel, Virg. Hauk, Voglhuber an, bei denen es nicht nur freie Quartenparallelen regnet, wie freilich auch noch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bei vielen anderen des Bandes z. B. Senfl, Resinarius, sondern sogar Quintenparallelen. Irgendwelche persönliche Verpflichtungen mögen sowohl hier wie bei Weinmann, Stahl, Heintz und Nicolaus P. (den der Herausgeber als Nik. Piltz rekognosziert) Rhaw zur Aufnahme ihrer bescheidenen Beiträge bestimmt haben.

Der Band ist eingeleitet und mit dankenswerten Angaben der Text- und Melodiequellen versehen von Johannes Wolf. Als Kunstbeilage ist beigeheftet die Abbildung einer aus Schleusingen stammenden, vermutlich für die Hochzeit des Grafen Georg Ernst von Henneberg mit Elisabeth von Württemberg 1568 in Plattstickerei angefertigten Leinendecke aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum, die neben allerlei tanzenden und spielenden Figuren an jeder ihrer vier Seiten ein Notensystem mit je einer Stimme der von Martin Agricola herrührenden Bearbeitung des Lutherliedes „Ein feste Burg" trägt, derselben, die Rhaw aufgenommen hat. Ein kleineres Quadrat enthält in derselben Weise die vier Stimmen eines Instrumental-Tanzes nebst Proporz.

Leipzig Dr. A. Schering

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XVI. Jahrgang. Erster Teil. Heinrich Isaac, Choralis Constantinus II. Herausgegeben von Anton von Webern. Mit einem Nachtrag zu den weltlichen Werken von Heinrich Isaac. Herausgegeben von Joh. Wolf. Wien, 1909. Artaria & Co. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 21 M.—

Die allgemeine Bedeutung des berühmten, monumentalen Choralmotettenwerkes Isaacs ist im Kirchenmusikalischen Jahrbuch bereits bei Besprechung des 1898 erschienenen ersten Teils kurz gewürdigt worden. (Jahrgang 1905, Seite 168 ff.) Der nunmehr veröffentlichte zweite Teil, im Original 1555 gedruckt, umfaßt fünfundzwanzig Offizien für die Hauptfeste des Kirchenjahrs und für die Feste der Heiligen Geberhardus, Martinus, Konradus und der Maria Magdalena. Da die drei erstgenannten Konstanzer Ortsheilige sind, ist damit aus dem Werk selbst der sicherste Nachweis für Isaacs Aufenthalt in Konstanz und die Verwendung eines Konstanzer Graduales als Vorlage zu führen. In einer prächtigen Spezialstudie hat der Herausgeber als Einleitung den Stil und die künstlerische Bedeutung des Werkes und seines Schöpfers analysiert. Mit der das Höchste an polyphoner Kunst bietenden Stimmführung erweist sich Isaac als ächter Sprößling der niederländischen Schule: dabei schwebt über dem Ganzen eine solche Fülle künstlerischer Phantasie, daß man bei aller Kunstfertigkeit doch nirgends den peinlichen Eindruck eines musikalischen Rechenexempels hat. Besondere Wirkungen weiß Isaac dadurch zu erzielen, daß, obwohl die Stimmen ganz gleichberechtigt nebeneinander hergehen, doch immer die in ihrer Entwicklung jeweils bedeutendste in den Vordergrund tritt. Das ist schon ein Anzeichen der nahenden Zeit des stile nuovo und seiner Unterscheidung von Haupt- und Nebenstimmen. Auch an Kontrasten ist Isaaks Tonsatz reich und zwar nicht nur in der feinen Nachtönung der verschiedenartigen künstlerischen Stimmungen der heiligen Texte, sondern auch in dem Wechsel der musikalischen Ausdrucksmittel. Dabei ist es namentlich von großer Wirkung, wenn dem in reichster Polyphonie schwelgenden Ganzen gelegentlich ein kleines homophones Sätzchen eingereiht erscheint, wie z. B. die schlichten Akkordklänge der Prosa „Qui cœli qui terræ regit sceptra." — Die editionstechnische Seite der Ausgabe verdient alle Anerkennung; insbesondere in der akzidentalen Frage zeigt der Herausgeber eine sehr geschickte Hand und scheint mir den rechten Mittelweg zwischen historischer Strenge und modernem Empfinden gefunden zu haben.

Als Anhang sind dem Band Nachträge zu Isaacs weltlichen Werken (Denkm. d. T. in Österreich, 1907, I. Bd.) beigegeben. Es sind einige deutsche, französische und italienische Lieder, ein lateinischer Gesang und diverse Instrumentalstücke, die nach einer Reihe neuentdeckter Quellen, namentlich aus der Bibliotheca Nazionale in Florenz von Johannes Wolf in bekannt streng philologisch gründlicher Edition vorgelegt werden.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XVI. Jahrgang. Zweiter Teil. Johann Georg Albrechtsberger, Instrumentalwerke. Herausgegeben von Oskar Kapp. Wien, 1909. Artaria & Co. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 12 M.

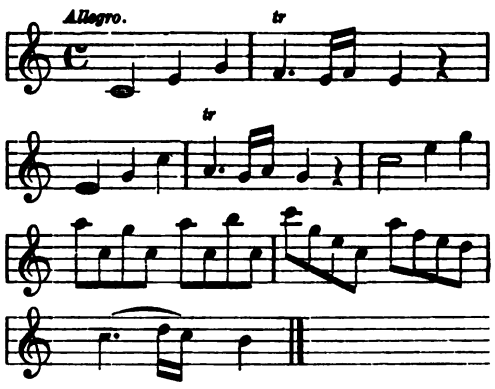
Der Band bietet einen weiteren Beitrag zur Geschichte der Wiener Instrumentalmusik in den Anfängen des klassischen Zeitalters. Albrechtsberger, dessen Lebenszeit (1736 bis 1809) beiläufig mit der Haydns zusammenfällt, ist mit der Geschichte der klassischen Musik ja noch besonders als einer der Lehrer Beethovens verknüpft, wie überhaupt die Musikgeschichte den Namen des Meisters seither hauptsächlich in den Reihen der Theoretiker buchte. Der Herausgeber des Bandes hat eine in dankenswerter Weise kurz orientierende, biographische Skizze vorgelegt, die über den an äußeren Ereignissen nicht sehr reichen, in stets ansteigender Linie vom Organistendienst im Benediktinerstift Melk zum Kapellmeisteramt am Wiener Stephansdom führenden Lebenslauf Albrechtsbergers Aufschluß gibt. Eine Spezialuntersuchung über den Instrumentalstil des Meisters wird als Separatveröffentlichung für später in Aussicht gestellt; sie wird nicht unnötig sein, denn die diesbezüglichen dem Band vorläufig beigegebenen Notizen sind nicht nur sehr dürftig, sondern gehen auch vielfach von unklaren und historisch unrichtigen Voraussetzungen aus. Namentlich Albrechtsbergers entwicklungsgeschichtliche Stellung zu Beethoven dürfte mit dem Satz: „Seine (Albrechtsbergers) höchst kunstvoll gebauten kanonischen Kompositionen liegen auf dem Wege, welcher von der Instrumentalfuge Seb. Bachs zu der Beethovens führt," kaum den Tatsachen entsprechende Charakterisierung erfahren haben. Mit Recht sagt der Beethovenbiograph Marx: „Die Beethovenschen Fugen lassen bei allem Geistvollen und künstlerisch, namentlich für den jedesmaligen Zweck Bedeutenden gerade das vermissen, was das Ergebnis einer tüchtigen Schule ist, bald die vollkommene Fugenmäßigkeit des Themas, bald die Gediegenheit des Baus und seine Gliederung im Sinne der Fugenform." Also gerade das, was Albrechtsberger ihm hätte vermitteln können, das technische Rüstzeug, hat Beethoven nur mangelhaft angenommen. „Gehen Sie nicht mit dem um, der hat nichts gelernt und wird nie etwas Ordentliches machen," sagte darum Albrechtsberger, als die Quartette opus 18 erschienen waren, zu einem befreundeten jungen Musiker. Und wo sich Beethoven in jener früheren Epoche seines Schaffens — selten genug — einmal bemühte, etwas Fugiertes oder Kanonisches zu schreiben, wie z. B. in den Prometheus-Variationen, opus 35, da wird man den Eindruck des „Studienhaften", Gezwungenen, künstlerisch Unfreien nicht los. Zu seinem Heil riß der Faden, der ihn mit Albrechtsbergers Geisteswelt verknüpfte, ab, ehe er nur zu festem Halt gesponnen war, und als der „letzte Beethoven", der Beethoven der grandiosen Bdur-Quartettfuge dem kontrapunktischen Stil zum erstenmal breiteren Raum im Rahmen seines Schaffens gönnte, geschah es in einer Art und Weise, für die „verantwortlich" zu sein, der wackere weiland Domkapellmeister von St. Stephan wohl als erster mit Entsetzen und Abscheu abgelehnt hätte. Hier also eine entwicklungsgeschichtliche Linie konstruieren zu wollen, muß als durchaus verfehlt abgelehnt werden.

Die praktisch künstlerischen Beispiele von Albrechtsbergers Kontrapunkt, die unser Denkmälerband mit einer Reihe Präludien und Fugen vorlegt, muten im übrigen keineswegs „trocken" an; sie klingen vortrefflich und sind teilweise so „unterhaltlich" (z. B. gleich das erste Adur-Präludium) wie man es von solch strengen Formen kaum erwarten sollte. Allein gerade darin liegt ihr Dekadenzcharakter; trotz der technisch tadellosen Gediegenheit ists geistig, künstlerisch genommen, doch recht leichte Ware, was Albrechtsberger hier bietet. Dem Zeitgeschmack hätte dieser Mangel künstlerischer Tiefe zwar keineswegs widerstrebt, dagegen tat dies die Wahl des fugierten Stils überhaupt; die wenigen ernsteren Elemente der Musikwelt aber, die den fugierten Stil schätzten, forderten andererseits wieder mehr künstlerische Tiefe und hielten sich darum lieber, wie der Herausgeber zu Recht bemerkt, an die eben damals zu neuem Leben erstehenden Denkmäler einer großen Vergangenheit, wie Bachs 1800 zum ersten Male gedrucktes „Wohltemperiertes Klavier." So konnten Albrechtsbergers fugierte Stücke also weder bei den dem Modegeschmack huldigenden, noch bei den ernster veranlagten Musikern und Musikfreunden rechten Anklang finden, woraus sich

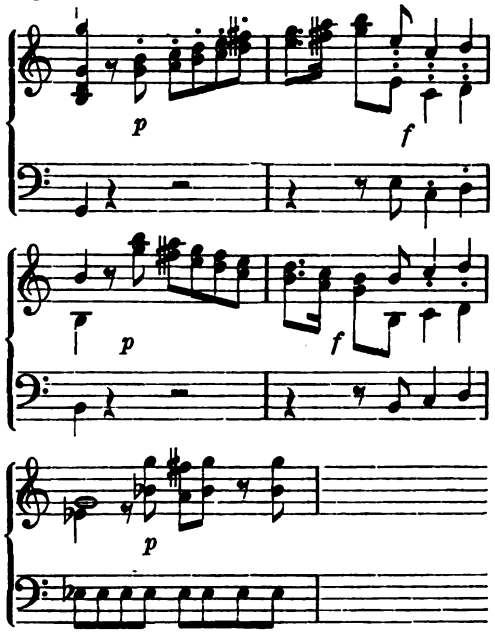
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ihre ziemlich geringe Verbreitung und ihr rasches Vergessenwerden erklärt.

Interessanter als die fugierten sind die Kammermusikwerke und Sinfonien Albrechtsbergers, deren unser Band einige neu vorlegt. Freilich des Meisters konservative Richtung ließ ihn auf diesem damals wichtigsten Gebiet musikalischen Neulandes nur mit ziemlich zager Zurückhaltung sich bewegen; jenen frisch vorwärts drängenden Geist, der uns bei Künstlern wie Monn und Genossen begegnet — von Haydns sinfonischem Jugendschaffen, das nunmehr in den drei ersten Bänden der Gesamtausgabe zutage gefördert ist, ganz zu schweigen — treffen wir in Albrechtsbergers Werken kaum je an, und auch formal ist in ihnen der Übergangsstil vom Alten zum Neuen stärker ausgeprägt, als sich mit einheitlicher künstlerischer Wirkung verträgt. Als Bausteine des klassischen Instrumentalstils können diese Werke daher, wie im Gegensatz zu den allgemeinen Bemerkungen des Herausgebers bemerkt werden muß, nur sehr teilweise in Betracht kommen. Das den Reigen der Kammermusikwerke eröffnende „Quintuor" in Cdur und die folgende vierstimmige Asdur-Sonata gehören nach Form und Inhalt noch ganz ausgesprochen der Welt der alten Sonata da camera an. Namentlich die 1792 (!) datierte Sonate mit der Satzfolge Adagio-Fuga könnte äußerlich genommen recht wohl dem Kreis dal'Abacos entstammen. Auch das in der Zusammensetzung Andante-Menuetto-Trio-Scherzando ziemlich buntfarbige „Quartetto II" erinnert noch stark an die Zeit der Divertimenti, Cassationen etc. In der Form entschieden den neuen Bahnen folgen dagegen Quartetto I und Quartetto III, die beide viersätzig sind, an dritter Stelle Menuett und Trio haben und in einem Finale (Quartetto III) die Rondoform bringen. Aber der Tonsatz hat sich doch auch hier noch nicht ganz von den Banden der alten kontrapunktischen Schreibweise freigemacht, und die thematische Erfindung beruht namentlich in den raschen Sätzen, wie etwa im Allegro moderato des ersten Quartetts, zu einem guten Teil auf der inhaltlosen äußerlichen Akkord- und Skalenmelodik der neapolitanischen Opernsinfonien. Noch schärfer tritt dieser Zug bei den beiden Sinfonien Albrechtsbergers, deren Kenntnis unser Denkmälerband vermittelt, zutage. Gleich das Thema des ersten Satzes der Cdur-Sinfonie:



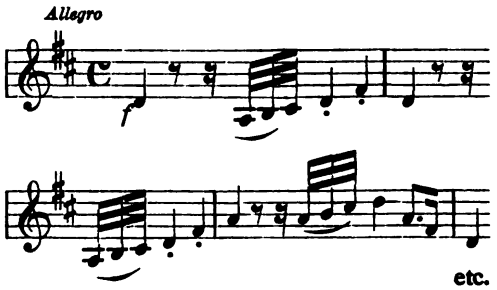
ist dafür charakteristisch. Im übrigen entspricht der Stil dieser Sinfonie in dem Schwanken zwischen alten und neuen Elementen beiläufig der charakterisierten Kammermusik Albrechtsbergers, nur daß das Neue doch etwas mehr vorwiegt, wobei eine Stelle des ersten Satzes als besonders merkwürdig hervorgehoben sei. Nach dem Abschluß der ersten Themengruppe auf der Dominante g geht es da folgendermaßen weiter:



Die dynamisch feinsschattierte originelle Terzen- und Unisonoüberleitung, die zu dem jähen modulatorischen Ruck nach Esdur führt: das ist ächter „stile nuovo", ein leider nur sehr vereinzelter Zug, der an die bevorstehende Meisterzeit des Haydnstils (Albrechtsbergers Sinfonie ist von 1768 datiert) gemahnt. Die zweite Sinfonie, als „Sinfonia concertino" bezeichnet, ist eine jener damals noch häufigen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bekanntlich auch in Haydns früherem sinfonischen Schaffen nicht seltenen Erinnerungen an das alte Concerto grosso, aus dessen Schoß sich ja die neuere Sinfonie entwickelte. Damit ist von vorneherein gesagt, daß auch in diesem Werk der ältere Stil noch reichlich dominiert. Namentlich die bombastische aber nichtssagende Opernsinfonienthematik tritt hier im ersten Satz noch ganz besonders deutlich hervor:



etc.

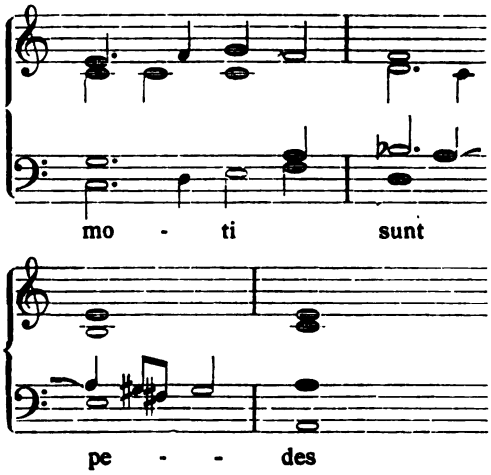
auch die für solche Tonstücke stereotype Tonart Ddur ist in diesem Sinne charakteristisch. Als konzertierendes Instrument tritt ein Violino principale auf; außerdem sind im Andante noch Fagott und Horn, im Trio die Flöte solistisch behandelt.

Der Revisionsbericht scheint, soweit sich dies ohne Vergleich der Originalquellen beurteilen läßt, mit Sorgfalt behandelt. Dagegen vermißt man eine Äußerung über die bei allen derartigen Publikationen sehr wichtige Continuofrage. Es liegen in diesem Punkt die Verhältnisse bei Albrechtsberger wohl ähnlich wie bei Haydns Jugendsinfonien, bezüglich deren Hermann Kretzschmar mit bekannt meisterhafter Klarheit die einschlägige Frage behandelt hat. Jedenfalls erfordert die Ddur-Sinfonie ihrer Herkunft vom Concerto grosso halber das Akkompagnement; die Cdur-Sinfonie kann seiner fast durchweg entbehren; nur im Andante scheinen es einige leere Stellen zu fordern, während die Kammermusikstücke wohl durchaus ohne Continuo gemeint sind.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. 19. Band. Herausgegeben von F. X. Haberl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 20 Mk.

Der vorliegende 10. Teil des magnum opus bringt die sechsstimmigen Motetten zum Ende, enthält alle siebenstimmigen und eine Anzahl achtstimmiger Motetten. In meiner „Geschichte der Motette" habe ich die neun ersten Bände des magnum opus einer näheren Betrachtung unterzogen. Als Ergänzung jenes Lasso-Kapitels sei hier der zehnte Band in ähnlicher Weise behandelt. Aus Nr. 671, Quam bonus Israel, sei die Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes angemerkt, b in der a-moll Kadenz:



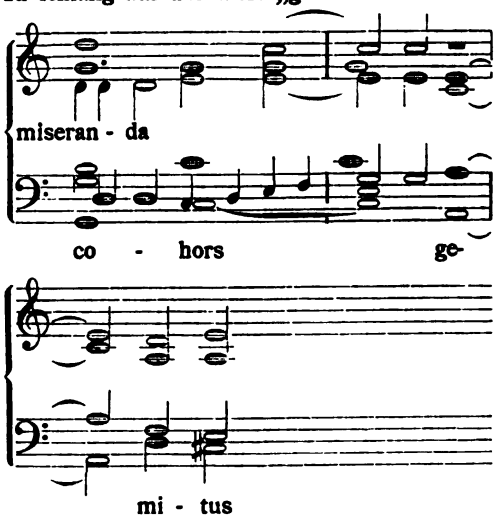
Im folgenden Stück Nr. 672, Quia non est respectus mortis, fällt wiederum eine merkwürdige Verwendung von b in der Cdur-Kadenz auf, die Akkordfolge Bdur, Cdur, Gdur, Cdur bei den Worten „in plaga eorum."

Nr. 673, Timor et tremor, ist ein altberühmtes Stück, eine der allerwertvollsten unter Lassos Motetten. Nicht minder ergreifend und großartig ist der dazu gehörige zweite Teil Nr. 674, Exaudi Deus, deprecationem meam. Beide Stücke sind im wesentlichen homophon, stellen das harmonische Element in den Vordergrund, freilich nicht rein akkordisch, sondern mit der feinsten koloristischen Abtönung durch immer wechselnde Verteilung auf die sechs Stimmen. Die Hauptwirkungen werden erzielt durch frappierende Verwendung des Querstandes und durch harmonische Sequenzen (s. den Schluß von Nr. 674). Dieses Doppelmotett stammt aus des Meisters früherer Zeit, als er eine Zeitlang stark mit Chromatik experimentierte (zuerst 1566 erschienen). Zu vollen Ehren kommt die eigentliche polyphone Motettenschreibart nach alter niederländischer Weise in dem kunstvoll gesetzten Quemadmodum desiderat cervus (Nr. 677), mit durchgeführtem Kanon zwischen Alt und Tenor. Hellere Farben, dialogische Schreibart herr-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schen vor in Nr. 675, Voce mea ad Dominum clamavi und Nr. 676, Cantate Domino canticum novum. Man beachte in Nr. 675 die prachtvolle, erhebende Wirkung des ersten Eintritts aller sechs Stimmen (in der Mitte bei den Worten: „renuit consolari anima mea") und die hochinteressante Durchführung des Schlußmotivs (S. 13). Nr. 676 ist durch zuversichtlichen, glaubensfreudigen Ton gekennzeichnet; in dieser Hinsicht von großer Stärke und mächtiger Wirkung; um nur zwei Einzelheiten hervorzuheben: wie packend in der Mitte der Höhepunkt: „Dominus autem cœlos fecit" mit dem strahlenden Edur und Adur; wie von Ehrfurchtsschauern durchbebt wirkt dagegen der Bdur Eintritt am Schluß, die großartige Phrase: „adorate Dominum in atrio sancto;" man sollte die Stelle trotz des tutti aller sechs Stimmen, beim Vortrag mehr mezzo-piano halten, um ihren starken Gefühlsausdruck ganz herauszubringen. Nr. 679 ist eine Komposition des gesamten Te Deum laudamus, ein sehr umfangreiches Stück in fünfzehn kürzeren Abteilungen, in kunstvoller Weise mit Einflechtung des gregorianischen cantus firmus komponiert, im einzelnen voll von feinen Zügen. Damit sind die sechsstimmigen Motetten im eigentlichen Sinne zu Ende gebracht. Es folgt noch eine Reihe sechsstimmiger Stücke über lateinische Gedichte meist unbekannter Autoren, die sich ähnlichen Stücken in den früheren Bänden der Gesamtausgabe anschließen. Lasso bindet sich ziemlich streng an das Metrum des Textes, skandiert ihn sozusagen in seiner Musik, bald in ziemlich homophoner Weise, bald mehr in Motettenart. Es finden sich unter diesen „Konzertmotetten," wenn man sie so nennen darf — für die Kirche kommen sie kaum in Betracht — höchst bemerkenswerte Stücke. Das genialste darunter ist zweifellos der Chor der Verdammten Heu quos dabimus (Nr. 687) samt seiner Fortsetzung Mens mala conscia terrore labat (Nr. 688). Hier lebt eine so finstere Gewalt, etwas dermaßen Gigantisches, machtvoll Tragisches, daß man wohl glauben kann, so und nicht anders müßten die Verdammten in Michelangelos Jüngstem Gericht sich vernehmen lassen. Sehr bedeutend ist auch Nr. 693, Musica Dei donum, ein weihevoller Lobgesang auf die Musik. Von ein paar anderen interessanten Stücken kann man leider keinen vollen Eindruck erhalten, weil durch ein bedauerliches Versehen beim Druck die Seiten 67 und 68, 77 und 78 fehlen und dafür die Seiten 57, 58 dreimal abgedruckt sind. Allen Inhabern des Bandes sollten vom Verlag die fehlenden Seiten noch nachträglich geliefert werden.

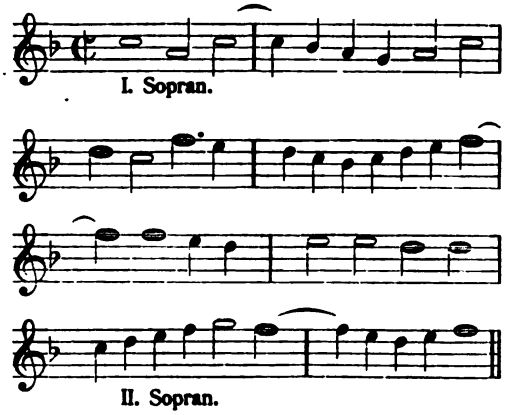
Die siebenstimmigen Stücke sind fast alle von außerordentlich hohem Werte. Leider fehlt auch der Anfang des ersten Stückes, Ne reminiscaris Domine, infolge des angegebenen Versehens. Gerade diese Motette scheint eine der erhabensten des ganzen Bandes zu sein. Welchem der herrlichen siebenstimmigen Stücke man den Vorzug geben soll, ist schwer zu sagen. Für sich allein steht Nr. 712, 13 Heu quos dabimus miseranda cohors, eine zweite Komposition desselben Klagegesanges der Verdammten, von dem oben schon die Rede war. Auch das siebenstimmige Stück ist voll von genialen Zügen, wie z. B. der packende Querstand c—cis gleich zu Anfang auf das Wort „gemitus:"



Von großartigem Pathos ist der Dialog in Nr. 713 von der Stelle an: Cur hæc miseris invisa parens?, immer je vier hohe und tiefe Stimmen abschnittweise gegeneinander, bis zum Schluß. Alle anderen siebenstimmigen Stücke sind kirchliche Motetten, im reinsten klassischen Motettenstil geschrieben. Meistens handelt es sich um Psalmkompositionen. Technisch besonders interessant ist von diesen Nr. 705 Providete Dominum, dialogisch gesetzt für je einen Chor von drei hohen und vier tieferen Stimmen. Im Schlußabschnitt von den Worten an „videre corruptionem" brachte man die treffliche Verwendung der Sequenz bei der Steigerung. Einfacher gehalten sind Nr. 703 und 704.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr. 703, Decantabat populus Israel, ist ausgezeichnet durch volkstümliche Melodik, die ja Lasso nicht selten anwendet. Man verfolge z. B. den Verlauf der ersten Melodiephrase in den beiden Sopranen:



Einfach im Sinne der Durtonleiter harmonisiert, ergibt diese Phrase ein reizendes marschartiges Thema.

Nr. 704, Laudate pueri Dominum, ist von großer Klarheit, schwungvoll, kräftig, hell.

Vom höchsten Wert sind Nr. 700 und 702. Estote ergo misericordes (Nr. 702), ein ziemlich einfach, zumeist dialogisch gehaltener Gesang, ist von einem kostbar milden Klang, dabei aber doch von großer Erhabenheit; ruhige, breite Entfaltung. Nr. 700, Vide homo quæ pro te patior, auch dialogisch behandelt, ist von einer höchst bemerkenswerten Eindringlichkeit. Man verfolge z. B. nur den Gang der Oberstimme, beachte die Steigerung der Rede bis zu den Worten „non est dolor" in der Mitte, die Art, wie die Eindringlichkeit des Tons bis zum Schluß nun festgehalten wird.

Eine Anzahl achtstimmiger Motetten bildet den Abschluß des Bandes. Zuerst stehen Gesänge, die Lasso für festliche Gelegenheiten am Münchener Hofe geschrieben hat, Nr. 714 Quid vulgo memorant, zur Begrüßung des Kaisers Rudolf, ein prachtvolles pompöses Stück, das sich den besten Stücken dieser Art aus den früheren Bänden des magnum opus würdig anschließt. Eine ganze Reihe ähnlicher Festgesänge folgt. Ganz am Ende stehen noch zwei geistliche Stücke, Nr. 720 Bone Jesu und 721 Benedic Domine, domum, beides hervorragende Kompositionen von herrlichem Klange. Die Schlüsse insbesondere sind von gewaltiger Wirkung.

Die Redaktion dieses Bandes lag in den bewährten Händen des Herrn Dr. Haberl. Unnötig, zu sagen, daß sie mit der größten Sorgfalt und Sachkenntnis durchgeführt ist. Eine willkommene Beigabe bilden die von Herrn Dr. A. Patin aus Regensburg bewirkten Übersetzungen einiger schwieriger lateinischer Texte.

Berlin Dr. H. Leichtentritt

Werke von Jakob Obrecht. Herausgegeben für die „Vereenigung voor Noord-Nederlands Muziek-Geschiedenis" von Prof. Dr. Johannes Wolf. Amsterdam, Johannes Müller. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 1. Heft 5 M., 2. Heft 5 M.

Von der Gesamtausgabe der Werke des großen niederländischen Meisters Jakob Obrecht liegen die ersten beiden Hefte vor. Sie enthalten die vierstimmige Messe: Je ne demande und vier Motetten.

Ganz abgesehen von dem hohen künstlerischen Wert der Messe ist die vorliegende Publikation schon deswegen bedeutsam, weil sie einen klareren Einblick gewährt in die niederländische Kompositionstechnik, als wir bei irgend einer bekannten Messe bis jetzt hatten. Dem Herausgeber ist zu danken für Beifügung der vollständigen chanson Je ne demande von Busnoys, die der Messe Obrechts zugrunde liegt. Es ist so die Möglichkeit gegeben, Obrechts technisches Verfahren Schritt für Schritt verfolgen zu können. Zumeist wird ein Motiv des Liedes als ostinate Stimme in den Tenor gesetzt, die anderen Stimmen kontrapunktieren dagegen thematisch. Also im wesentlichen eine kontrapunktische Variationstechnik über ein ostinates Motiv im Tenor; Zwischenspiele füllen die Pausen des Tenors aus. Mit Vorliebe werden streckenweise zwei Stimmen in Terzen geführt, sehr häufig gehen die Außenstimmen in Decimen bisweilen seitenweise miteinander. Als cantus firmus dient zumeist die zweite Stimme von oben, der zweite Tenor des Busnoisschen Liedes.

1. Kyrie, vierstimmig. Anfangsmotiv der Melodie von Busnois, 5 Töne im Tenor dreimal, immer auf F eintretend, das letztemal Notenwerte auf die Hälfte verkürzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Christe eleison, dreistimmig. Behandelt ein nebensächliches Motiv des c. f. in freier polyphoner Weise.

2. Kyrie, vierstimmig. Über zweite Phrase der Melodie, 4 Töne, Motiv des c. f. im Tenor, dreimal von c ausgehend, das drittemal Notenwerte auf die Hälfte verkürzt.

Gloria. Dritte Phrase der Melodie vollständig (16 Töne) im Tenor, dreimal in immer kleineren Notenwerten; ziemlich lange Zwischenspiele.

Qui tollis, vierstimmig. Vierte Phrase der Melodie (15 Töne) im Tenor, dreimal in wechselnden Notenwerten, das erstemal jede Melodienote = 5 Halben, das zweitemal = 4 Halben, das drittemal = 3 Halben; kurze Zwischenspiele.

Cum Sancto Spiritu, vierstimmig. Fünfte Phrase der Melodie, (5 Töne) dreimal im Tenor, das letzte Mal in halben Notenwerten.

Credo, vierstimmig. Sechste Phrase der Melodie, 18 Töne im Tenor, viermal, die ersten Male in langen Noten, die beiden folgenden Male zweifach, das letztemal vierfach verkürzt.

Et incarnatus est, vierstimmig. Siebente Phrase der Melodie, 24 Töne, im Tenor viermal, in immer kleineren Notenwerten, Noteneinheit das erstemal 12 Halbe, das zweite- und drittemal 4 Halbe, das letztemal 2 Halbe.

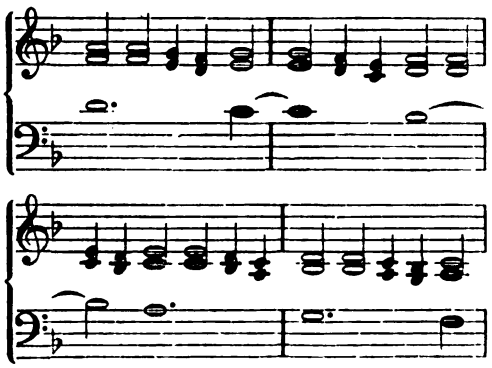
Et in Spiritum Sanctum, einstimmig. Achte Phrase der Melodie, 6 Töne im Tenor, fünfmal, gegen das Ende zu in immer kürzeren Notenwerten.

Sanctus vierstimmig. Neunte Phrase der Melodie, 23 Töne, viermal im Tenor, in immer kürzeren Notenwerten.

Pleni sunt cœli, dreistimmig. Die noch nicht behandelte zehnte Schlußphrase der Melodie (32 Töne) bleibt hier außer acht. Hier greift Obrecht wieder auf das allererste Motiv (s. 1. Kyrie) zurück und behandelt es als ostinaten Baß; zwölfmal tritt die Baßphrase auf, bald auf f, bald auf c, einmal auf b, bisweilen mit ausgezierter Kadenz.

Osanna. Das am vollsten gesetzte Stück der ganzen Messe; durchwegs singen alle vier Stimmen, nur ganz kurze Atempausen hier und da. Im Tenor die zehnte Phrase der Melodie zweimal, das zweitemal stark verkürzt in Notenwerten. Die anderen Stimmen in freier Polyphonie, ohne Nachahmungen bestimmter Motive.

Benedictus, dreistimmig. Nachdem in den früheren Sätzen fast alle Phrasen der Melodie des Busnois der Reihe nach behandelt waren, die Melodie also ziemlich erschöpft ist, greift Obrecht hier auf die dritte Stimme, den 1. Baß des Busnois zurück. Obrechts Baß ist eine notengetreue Wiederholung der 1. Baßstimme des Busnois in ihrem gesamten Umfang, die Oberstimmen jedoch sind ganz neu hinzukomponiert. Gegen Schluß treten Quintparallelen in der Sequenz auf, die ich hier besonders erwähne, weil merkwürdigerweise noch Monteverdi in seinen Madrigalen eine ganz besondere Vorliebe für diesen Effekt hat, der bei ihm fast zur Manie ausartet. Die Stelle bei Obrecht lautet:



Monteverdi hat übrigens solcher altniederländischer Eigentümlichkeiten eine ganze Reihe geerbt, wie die Vorliebe für Sequenzen, überhaupt für ostinate Bässe.

Agnus Dei I, vierstimmig. Im Tenor die elfte, letzte Phrase der Melodie, dreimal in wechselnden Notenwerten.

Agnus Dei II, vierstimmig. Die vollständige Liedmelodie des Busnois notengetreu im Tenor.

Agnus Dei III. Eine neue Bearbeitung der vollständigen Melodie im Tenor.

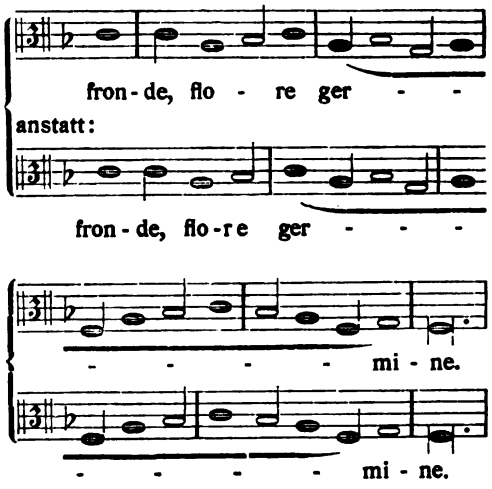
Diese technische Analyse läßt die höchst interessanten Gegenstimmen ganz außer Betracht. Sie wird aber vielleicht auch schon so einen klareren Einblick in diese keineswegs leicht zu übersehende Messe gewähren.

Das zweite Heft der Obrecht-Ausgaben bringt vier große Motetten. Die Anmerkungen, die ich zu diesen Stücken hier mache, seien aufgefaßt als Ergänzung dessen, was ich in meiner „Geschichte der Motette“ (S. 43 bis 47) über Obrechts Motetten zu sagen hatte. Obrecht war bisher in neuen Partiturausgaben

Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

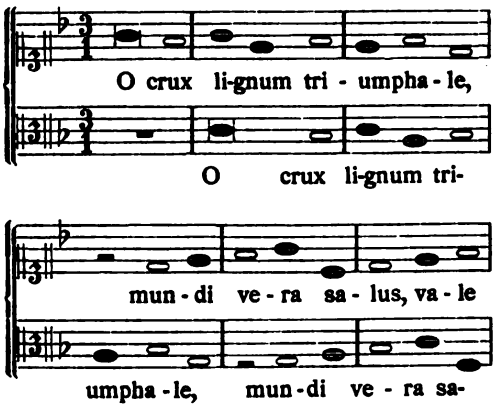
so unzulänglich berücksichtigt — es gab bisher nur drei seiner Motetten in Partitur gedruckt — daß die Gesamtausgabe hier noch fast alles zu tun übrig hat.

Am kürzesten und am leichtesten faßlich ist Nr. 4, Hæc Deum cœli, für fünf Stimmen, ein feierliches, strenges Stück; der gregorianische cantus firmus im Kanon zwischen Tenor, Sopran I, auch der Alt nimmt an der kanonischen Arbeit teil, wenn schon mit einigen Freiheiten. Diesen drei ganz in breiten Noten gehaltenen Stimmen gegenüber zwei figurierte, nämlich der 2. Sopran und Baß. Insbesondere der Discantus ist nach älterer Motettenart rein melodisch figuriert, in immerwährender Bewegung, ohne thematischen Zusammenhang mit den anderen Stimmen. Die übrigen drei Motetten sind sehr ausgedehnt, von verwickelter Faktur. Ein Stück vom ersten Range ist das große sechsstimmige Salve regina. Erstaunlich in Anbetracht der frühen Entstehungszeit (Obrecht lebte etwa 1450 bis 1505) ist der farbenreiche, der wohlklingende, durchaus an italienische Kunst gemahnende Satz — Obrecht lebte lange in Italien; — keine Spur hier von den verzwickten niederländischen Künsten, die in der oben besprochenen Messe noch eine große Rolle spielen. An die venezianische Doppelchörigkeit findet sich hier bei Obrecht, wie auch sonst gelegentlich bei Josquin eine deutliche Annäherung. Drei hohe Stimmen sind drei tieferen hier öfters planvoll gegenübergestellt, und im übrigen sind die sechs Stimmen in erstaunlich mannigfacher Weise gruppiert, so daß eine reiche Abwechslung, eine feine Abtönung der Klangwirkungen zustande kommt, die durchaus an Palestrinas Weise erinnert. Der freien Polyphonie hat er in diesem Stück viel mehr Raum zugewiesen als der imitatorischen Schreibart, die nur stellenweise auftritt. Einzelne Abschnitte, wie die ersten 30 Takte etwa sind gesetzt als Kanon für zwei Stimmen (Sopran und Tenor), denen die anderen ganz frei kontrapunktierend gegenübertreten. Homophone, akkordische Stellen, fauxbourdonartige Fortschreitungen treten häufig ein. Der künstlerische Wert dieser umfangreichen Motette ist so groß, daß ich nicht anstehe, sie zu den allerbedeutendsten Vertonungen des Salve Regina-Textes in der gesamten Literatur überhaupt zu zählen. Ähnlich in der Technik ist die zweiteilige, fünfstimmige Motette Factor orbis. Auch hier überwiegt die freie Polyphonie vor der Imitation. Besonders merkwürdig ist hier die altertümliche, auf altfranzösische Muster zurückgehende Mischung der Texte; in manchen Abschnitten werden nicht weniger als fünf verschiedene Texte in den fünf Stimmen gleichzeitig gesungen. Dann gibt es wieder ganz homophone, akkordische Partien („esto refugium pauperum", S. 19), die ganz deklamatorisch, fast psalmodisch behandelt sind. Auch dies eine hochinteressante, wertvolle Komposition. Schließlich ist zu nennen das fünfstimmige Salve crux arbor vitæ, eine großartige Komposition, von der schon Ambros schreibt, sie sei „ein völliger riesenhafter gotischer Münster aus Tönen." Von allen Motetten des Bandes ist diese am meisten „niederländisch" im üblichen Sinne; ein dichtes Geflecht von fünf reich ausgeführten Stimmen, in der Klangwirkung viel nordischer, herber, strenger als das ganz in Licht getauchte Salve Regina, eine Komposition von mächtiger Erhabenheit. An genialen Zügen kein Mangel. Ein solcher findet sich z. B. S. 31 in der Art, wie der breite Tenor „O crux lignum triumphale" hindurchstrahlt durch das Dickicht der dicht verschlungenen vier Gegenstimmen. Ähnlich die Parallele Seite 35, wo die Hymnenmelodie im Tenor sich gleichsam gewaltsam herausarbeitet aus der Umschlingung der Gegenstimmen. Leider verschuldet der glatt durchgeführte Taktrhythmus auch hier eine Verdunklung des herrlichen Schlusses. Daß der Tenor im $^{6}/_{2}$ Takt gegen den $^{3}/_{1}$ Takt der anderen Stimmen verschoben ist, davon merkt man in der Niederschrift nichts; sie lautet, den Sänger durchaus irreführend, folgendermaßen:

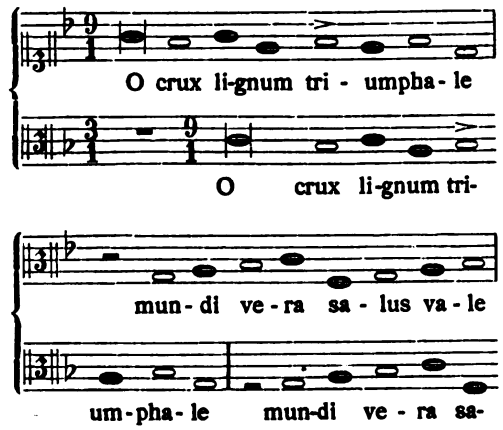


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, als wenn wir in manchen Stücken die alte Notationsweise, insbesondere den alten Taktbegriff ganz gründlich mißverstehen, wenn wir glauben, ein Meister wie Obrecht hätte (S. 42) mit seiner Vorzeichnung $^3/_1$ Takt das folgende gemeint, wie die Neuausgabe S. 42 notiert:



Derartig im wahren Sinne des Wortes „verrückte" und sinnlose Rhythmik und Deklamation kann ein Meister wie Obrecht unmöglich gemeint haben. Die Stelle ist offenkundig so gemeint:



Warum geht die Ehrfurcht vor einer (mißverstandenen) Taktvorzeichnung so weit, die Absicht des Meisters zu verdunkeln? Es ist dies ein Punkt, in dem ich mich in entschiedenen Gegensatz stelle zu der allgemein in den kritischen Neuausgaben gehandhabten Praxis. Abgesehen von dieser prinzipiellen Verschiedenheit der Ansichten kann ich der sorgfältigen text-kritischen Arbeit des Herausgebers Prof. Johannes Wolf nur hohe Anerkennung zollen. Die Obrechtschen Motetten bedeuten nicht nur einen erheblichen Zuwachs an bedeutenden Kunstwerken, sie sind auch für die Geschichte der Motette wichtig, indem sie vollendete Muster eines bestimmten, bis jetzt nicht genügend gekannten Motettentyps darstellen, in dem die freie Polyphonie vor der Nachahmung bevorzugt wird, der klanglich zweifellos den meisten der gemeinhin „niederländisch" genannten imitatorischen Motetten erheblich zuvor steht.

Berlin Dr. H. Leichtentritt

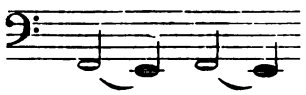
Heinrich Schütz. Historia von der Geburt Jesu Christi. Herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 6 Mk.

Vor einiger Zeit überraschte Dr. Arnold Schering die musikalische Welt durch die Mitteilung, er habe ein bisher verschollenes Werk von Heinrich Schütz wieder aufgefunden,[1]) die Historia von der Geburt Jesu Christi vom Jahre 1664. Das Werk liegt nunmehr im Neudruck vor als Supplement zur Gesamtausgabe Schützscher Werke. Es bietet nicht nur ein wertvolles Stück Schützscher Kunst dar, sondern hat auch im allgemeinen Anspruch auf Beachtung, weil es den Typ des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert gut darstellt, von dem bisher nur sehr wenige Proben uns eine genügende Anschauung gewähren; fast nur einige Oratorien von Carissimi kommen in Betracht. Die Form des Schützschen Werkes, italienischen Mustern entsprechend, ist die folgende: Zu Anfang und zum Schluß je ein tutti-Satz für 4 Vokal- und 5 Instrumentalstimmen, in der Art eines Doppelchors gesetzt; dazwischen stehen acht „Intermedien", abgerundete Stücke verschiedener Art, bald für eine Solostimme mit Instrumentalbegleitung, bald als Ensemblestücke gesetzt. Diese Intermedien werden zumeist durch Rezitative des Evangelisten miteinander verbunden. Also eine erheblich verschiedene Form von der des späteren Oratoriums mit seiner Abwechslung von fugenartigen Chören, Arien und Rezitativen. „Arien" kommen hier bei Schütz überhaupt noch nicht

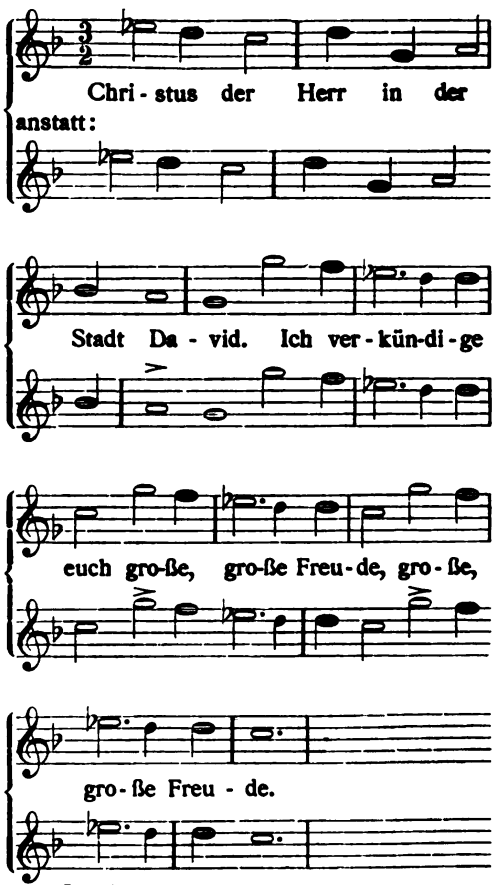
[1]) f. Zeitschr. d. internat. Mus.-Gesellsch. Dezember 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vor, obschon um die Zeit der Entstehung dieses Weihnachtsoratoriums arienartige Kompositionen in der italienischen Oper und Kantate schon eingeführt waren. Bemerkenswert ist eine verhältnismäßig reiche und interessante Verwendung der obligaten Instrumente: 2 Violinen, 3 Violen, Baß, 2 Flöten, Fagott, 2 Cornetti, 2 Posaunen sind vorgeschrieben, dazu als Generalbaßinstrumente Orgel, Klavier, Kontrabaß. Über das Werk hat Dr. Schering selbst in dem schon genannten Aufsatz eingehend berichtet. Es kann hier also genügen, auf diese ausführliche Besprechung hinzuweisen; sie beschäftigt sich nicht nur mit dem musikalischen Gehalt des Oratoriums, sondern gibt auch Winke für die geschichtliche Einordnung. Einige Bemerkungen über die beachtenswertesten Stücke seien hier noch beigefügt. Das zweite Intermedium „Chorus angelorum", für sechsstimmigen Chor mit Instrumenten ist vielleicht das wertvollste Stück des ganzen Werkes, ein Chor, der an Carissimische Stücke seiner Gattung erinnert. Das fünfte Intermedium, ein Quartett für vier Solobässe mit continuo und zwei Posaunen ist eines jener jetzt sehr seltenen, früher öfter vorkommenden Baßensembles, von denen ein Nachzügler noch in Mozarts Don Giovanni sich findet. Erinnert sei an Cyprian de Rores berühmtes Madrigal: „Calami sonum", an etliche Baßstücke von Joh. Kasp. Kerll (in der Ausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Bayern), an einige der Priesterchöre in Mozarts „Zauberflöte." Interessant ist die tonmalerische Verwendung eines ostinaten Baßmotivs:

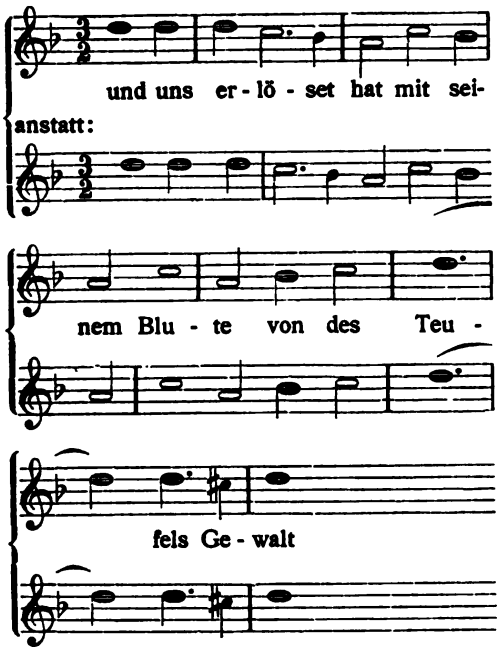


in mehreren Stücken, das ganze Werk hindurch zur Veranschaulichung der „Christkindleinswiege", wie Schütz selbst es ausdrückt. Auch dieser Gedanke des ostinaten Basses läßt sich in Wiegenliedern und ähnlichen Schlummerstücken in Oper, Kantate, Lied, Klavierstück durch die Jahrhunderte hindurch verfolgen bis zu Chopins „Berceuse". Auch der Schlußchor (vierstimmig mit Instrumenten) hat trotz der Einfachheit seines homophonen Satzes etwas Schlagendes, sehr Kräftiges. Alles in allem möchte ich das Weihnachtsoratorium nicht gerade als eines der genialsten Schützschen Werke bezeichnen, aber doch als ein gutes Werk, das starke Spuren Schützschen Geistes trägt. Die sorgfältige kritische Redaktion durch den Herausgeber Dr. Schering ist des Lobes wert. Nur mit einem Grundsatz mag ich mich nicht einverstanden erklären, das ist die übertriebene Ehrfurcht vor dem Taktstrich, dem ganz regelmäßig durchgeführten Taktrhythmus, die leider bei fast allen neueren Ausgaben, auch den Denkmälern, wie es scheint, zur unumstößlichen Maxime geworden ist. Über die Schäden dieses Systems mich zu verbreiten, ist hier nicht die passende Gelegenheit. Nur ein paar Kleinigkeiten seien hier angeführt. Das Vorwort teilt z. B. mit, daß die Hemiolen, d. h. die Unterbrechung des regelmäßigen Taktes durch eine andere Taktart hier „dem laufenden Takte eingegliedert" sind. Warum wird ein rhythmisch so interessanter Effekt wie die Hemiole in der Neuausgabe unkenntlich gemacht? Die neue Ausgabe notiert z. B. (S. 9):



oder S. 45:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Warum muß die neue Notation gewaltsam lauter falsche Betonungen in das Notenbild hereinbringen?

Berlin Dr. H. Leichtentritt

P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. Septem ultima verba Christi in cruce. Oratorium in zwei Teilen für Soli, gemischten Chor, grosses Orchester und Orgel. Orchesterpartitur M. 12, Klavierauszug M. 5. J. Fischer & Bro., New-York.

Wer den Stil Pater Hartmanns aus seinen früheren Werken kennt, der bewegt sich auch bei diesem neuesten seiner Oratorien auf gewohntem Boden. Die schlichte Wahrheit der Auffassung, der herbe Ernst des Ausdrucks bannt auch bei diesem Werk die Sympathien des Hörers; auch in der äußeren Form und Technik der Gestaltung hält sich der Komponist in den erfolgreichen Bahnen seiner früheren Schöpfungen. Das Stimmungsgebiet des zweiteiligen Oratoriums ist naturgemäß nicht übermäßig abwechslungsreich, der Ausdruck mehr lyrisch betrachtend als dramatisch. Es bietet in diesem Sinne ein Seitenstück zu Hartmanns früherem Werk „Der Tod des Herrn." Immerhin hat der Künstler durch Hervorhebung einzelner dramatischer Momente, z. B. in den kräftig belebten Volkschören „Alios salvos fecit" und „Eliam vocat iste" dem Ganzen einige wirkungsvolle Kontraste beigemischt. Auch erscheint die herbe Leidensstimmung verschiedentlich durch weichere Ausdrucksmomente sehr glücklich schattiert, als deren schönster einer das empfindsame Larghetto „Beati qui lavant stolas" hervorzuheben ist. Vom Herkommen teilweise abweichend erscheint die Auffassung des Stabat mater; was zum Beispiel der ff-Schluß „Fac ut tecum lugeam" soll, ist nicht ohne weiteres klar. Auch die leidenschaftlichen ffz-Akzente im Psalmvers „Quemadmodum cervus" wollen etwas gesucht erscheinen. Den tiefsten Ausdruck hat der Komponist natürlich in die Vertonung der Worte Christi selbst gelegt; wie in seinem Oratorium „Das letzte Abendmahl" hat Hartmann auch hier die Stimme des Heilands durch die jeweils dazutretende Orgel klanglich besonders auszuzeichnen gesucht; neben der Orgel treten aber gelegentlich auch noch andere Instrumente solistisch stimmungsmalend hervor, so etwa bei dem Wort „Sitio", ein besonders schönes, ausdrucksvolles Cellosolo. Überhaupt ist die Instrumentation trotz ihrer Einfachheit und herben Schlichtheit reich an schönen Einzelheiten. Zu dem Wort „Eli lamma sabbacthani" ist keine der bekannten liturgischen Melodien verwendet, doch erscheint der Ausdruck nicht minder ergreifend getroffen, wie denn überhaupt das ganze Werk den Freunden einer ernsten, kirchlichen Musik reiche Anregung und Erbauung zu bieten vermag.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Gauss Otto, Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit zum kirchlichen Gebrauch wie zum Studium. Regensburg, H. Pawelek 1909. — 1. Aufl., 3 Bd. à 6 M., zusammen 15 M.

Diebold Johannes, Orgelstücke moderner Meister zur Übung sowie zum gottesdienstlichen und Konzertgebrauch. Leipzig, Otto Junne, 1906—1909. 3 Bd. à 6 M.

Die Gaußsche Sammlung imponiert vor allem durch die großzügige Anlage nach Zeit und Ländern. Von der Veneziani-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schen Schule aus, in deren Schoße die Orgelmusik geboren wurde, geht der Pfad hinan zu Sebastian Bach, wohl dem glänzendsten Orgelmeister aller Zeiten, und von da bis herauf in die Gegenwart. Diesen weiten und langen Weg der Entwicklung führt uns der Herausgeber und bietet von jedem bedeutenderen Komponisten eine Auswahl, die seine und seiner Zeit Eigenart charakterisiert. Andrea Gabrieli eröffnet die Sammlung, Max Reger schließt sie: eine Musikgeschichte in Beispielen.

Das Bild wäre aber unvollständig, würden nicht alle Länder in die Entwicklungslinie einbezogen. Auch das hat der Herausgeber getan. Die englischen Virginalisten mit ihrem Orgelmeister Byrd kommen ebenso zur Sprache wie die Franzosen mit ihrem Titelouze und die Niederländer mit ihrem Sweelinck und in besonders reichem Masse die Neuzeit mit den klangvollsten Namen. Allerdings müssen wir gestehen, daß hier nicht alle Nummern von gleicher künstlerischer Bedeutung sind. Gerne könnte man auf die Stücke jener Komponisten verzichten, die zwar auf vokalem Gebiete Großes geleistet haben, aber als selbständige Orgelkomponisten niemals hervorgetreten sind, und nur solche sollten in einem derartigen Musterwerke vertreten sein. Dagegen könnten in neuer Neuauflage mehrere sehr bedeutende Meister eingesetzt werden, deren Namen man ungern vermissen wird; ich nenne nur die Franzosen Camille Saint-Saëns (mit seinen herrlichen Fugen!), César Frank, Theodor Dubois, den Engländer William Best und die Deutschen Franz Lachner und Max Gulbins.

Was die äußere Anlage betrifft, so hat der Herausgeber sämtliche Nummern auf drei Systeme notiert — ein Umstand, der große Klarheit für den Pedalsatz gibt —, genaue Phrasierung, Tempo, Dynamik, Finger- und Pedalsatz vorgezeichnet und damit das Ganze zu einem wertvollen Studienwerk gestaltet. Daß er Kadenzen und ganz kurze Stücke grundsätzlich ausgeschaltet, gereicht der Sammlung nur zum Vorteile; dieselben wären bei der großzügigen Anlage gar nicht denkbar. Auch gegen die vom Herausgeber mitunter vorgenommenen Kürzungen verschiedener Nummern kann von künstlerischem Standpunkt ein stichhaltiger Einwand nicht gemacht werden, zumal man überall die fein und pietätvoll arbeitende Hand des Fachmannes fühlt; ebensowenig ist gegen die aufgenommenen Arrangements zu erinnern. Was Gauß von der Verwendung des Chorals und des deutschen Kirchenliedes (Vorwort) sagt, scheint mir hier gar nicht ins Gewicht zu fallen; denn die meisten der betreffenden Nummern sind so modern konzipiert, daß sie mit dem Choral keinen weiteren Berührungspunkt haben als das Thema und sich spezifisch von den anderen Kompositionen nicht unterscheiden; selbstverständlich soll damit ihre künstlerische Qualität nicht in Frage gestellt sein.

Das ganze Werk ist für den kirchlichen Gebrauch gedacht; viele Nummern — nicht bloß des III. Bandes — schließen jedoch denselben vollständig aus und sind nach meiner Meinung ausgesprochene Konzertstücke; sie stammen meistens aus der Feder neuerer Meister und eignen sich, wie Gauß selbst angibt, mehr für außerordentliche Gelegenheiten, wie Orgelübernahmen, geistliche Musikaufführungen usw. Ihre Aufnahme wird von jedem Organisten mit Freuden begrüßt werden, nur wäre es vielleicht gut gewesen, wenn der Herausgeber sie als solche eigens bezeichnet hätte (— vielleicht mit einem *). Mit besonderem Danke müssen die den einzelnen Bänden beigegebenen kurzen Biographien der Komponisten begrüßt werden; denn es ist eine Erfahrungstatsache, daß selbst tüchtige Organisten — und nur für solche ist das Werk gedacht — in der Musikgeschichte vielfach nur wenig zu Hause sind. Ein paar kleine Versehen in diesen Biographien lassen sich für eine Neuauflage leicht korrigieren.

Eine Frage ist mir ungelöst geblieben, nach welchen engeren Gesichtspunkten der Autor die einzelnen Komponisten geordnet hat. Bei dem I. Band ist es ja ohne weiteres klar; er zeichnet die Entwicklungslinie von Gabrieli bis Bach und seine Ausläufer. Wie aber bei dem II. und III. Band? Gauß sagt „nach ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Schulen und Nationen“ (Vorwort). Das trifft nicht durchweg zu. Wie kommt es sonst, dass er die drei berühmten R. (Rheinberger, Renner, Reger) voneinander trennt, die einen in den II. Band, den andern in den III. Band und Rheinberger neben Haller setzt, zwei Komponisten, die sich stilistisch ungefähr so voneinander unterscheiden, wie Makart von der Beuroner Malerschule.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Noch ein Wort über die Ausstattung des Werkes. Wie die Sammlung selbst, so ist auch die Ausstattung ein Unikum in unserer Literatur. Wer die großen Denkmäler-Ausgaben Deutscher, Österreichischer und Bayerischer Tonkunst kennt, weiß, was man „splendide" Edition nennen kann. Die Gaußsche Sammlung steht den genannten Werken würdig zur Seite: großes Format in 4°, ein herrlicher, ungemein deutlicher Stich, vorzügliches Papier, endlich ein Preis, der — buchhändlerisch betrachtet — jedem rätselhaft erscheinen wird. Soeben kündet der Verlag — nach 4 Monaten — eine 2. Auflage in 4 Bänden an, sowie einen Ergänzungsband für die Besitzer der 1. Auflage — gewiß der beste Beweis für die Gediegenheit der Sammlung.

Was ich von der Gaußschen Sammlung gesagt, gilt teilweise auch von der Dieboldschen. Prinzipiell unterscheidet sie sich von der ersteren durch ihre Beschränkung auf die modernen Meister, die hier natürlich um so zahlreicher und großzügiger vertreten sind, so z. B. auch Camille Saint-Saëns, César Frank (dagegen vermisse ich ebenfalls die anderen oben zitierten Orgelkomponisten). Der I. Band ist der reichste in bezug auf Anzahl der Nummern, aber nicht in bezug auf Qualität der Kompositionen; es finden sich zweistimmige Sätzchen darunter, die sich unter den anderen Stücken mehr als bescheiden ausnehmen. Dagegen bietet der II. Band und besonders der III. Band eine glänzende Auswahl von Werken aller Stilgattungen und eine fast unerschöpfliche Quelle für den Konzertorganisten. Besonders betont seien hier die Kompositionen mit Begleitung von Streichinstrumenten usw., die für manche festliche Gelegenheit hochwillkommen sein dürften.

Ausstattung und Preis lassen nichts zu wünschen übrig; aufdringlich wirkt das jedem Bande in großem Format vorgedruckte Empfehlungs- und Anerkennungsschreiben.

So stellt die Gaußsche und Dieboldsche Sammlung ein Monumentalwerk auf dem Gebiete der Orgelliteratur dar, zu dem man Herausgeber und Verleger in gleicher Weise beglückwünschen kann, und das auf Jahrzehnte Stoff bietet für Kirche und Konzert.

K. W.

II. Bücher und Schriften

Choralbücher

Die Arbeit des Berichtsjahres auf dem Gebiete des Choraldruckes ist immer noch durch das Vatikanische Graduale bestimmt. Zu den vollständigen Nachdrucken des verflossenen Jahres sind einige weitere hinzugekommen. Daneben beginnen Auszüge daraus zu erscheinen, welche in handlichem Format dasjenige Choralpensum darbieten, welches für die gewöhnlichen Kirchen, die nicht das tägliche gesungene Hochamt haben, in Betracht kommt. Auch die ersten Ausgaben in modernen Noten kommen auf den Markt. Der Übersicht halber wird es zweckmäßig sein, die verschiedenen Gattungen von Büchern auseinanderzuhalten.

I. Von vollständigen Nachdrucken des Graduale Vaticanum sind außer den im 22. Jahrgang bereits besprochenen Ausgaben der Firma Pustet—Regensburg und Schwann—Düsseldorf noch zu nennen die zweibändige Ausgabe der Styria in Graz, das mit den Mocquereau'schen rhythmischen Zeichen versehene Graduale der Desclée'schen Offizin in Tournay und das Graduale von Dessain in Mecheln. Die Styria veröffentlicht im ersten Bande das Proprium de Tempore, im zweiten das Proprium Sanctorum, Commune Sanctorum und Ordinarium Missæ, zum Preise von K 2,40 (Mk. 2.—), gebunden K. 4,50 (Mk. 3,80) und K 3.— (Mk. 2,60), gebunden K 5,20 (Mk. 4,50). Beide Teile kosten in einem Band broschiert K 5,40 (Mk. 4,60), und gebunden K 8.— (Mk. 6,80.) Ich kenne diese Ausgabe nur aus der buchhändlerischen Anzeige der Firma.

Wie der unveränderte Nachdruck, den Desclée herstellte, gleich in zwei Ausgaben vorlag (Nr. 695 und 695 A des Kataloges), die sich durch die Dicke des Papieres unterscheiden, so auch das Graduale mit den rhythmischen Sonderzeichen (Nr. 696 und 696 A);

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nur kostet diese Ausgabe im brochierten wie gebundenen Exemplar, mit dem gewöhnlichen Papier der Desclée'schen Offizin wie mit indischem Papier 50 Ct. mehr, als die ältere von gleicher Qualität. Zum Lobe der Desclée'schen Choraldrucke ein Wort hinzuzufügen, wäre überflüssig; sie sind seit langen Jahren in der ganzen Welt überall da bekannt, wo man für traditionellen Choral Verständnis hat, und weder die Schönheit des Druckes noch die äußere Ausstattung ihrer Choralwerke haben eine Einbuße erfahren.

Die rhythmischen Spezialzeichen des Desclée'schen Graduale rollen ein interessantes historisches Problem auf. Die Quadratschrift, deren sich die Vatikanische Ausgabe des traditionellen Chorals bedient, stammt aus dem 12. Jahrhundert. Wir besitzen Handschriften dieser Zeit, welche die einzelnen Figuren der Choralschrift fast genau so formen, wie die Vaticana, so z. B. Cod. Regin. 529 der Vatikanischen Bibliothek. Seit dem 12. Jahrhundert ist dann diese Schrift bald in alle romanischen Länder gedrungen, sie kann daher mit Recht als die traditionelle lateinische Choralschrift bezeichnet werden. Bis heute besitzt sie das respektable Alter von 800 Jahren im Dienste der Kirche. Choral- und Quadratschrift sind im Bewußtsein der kirchenmusikalischen Welt identisch. Die Vatikanische Ausgabe des liturgischen Gesanges konnte an dieser Tatsache nicht vorübergehen. Ebensowenig durfte darüber ein Zweifel obwalten, welche der beiden Formen der Quadratschrift, die in den neueren Choralbüchern auftreten, den Vorzug verdiene. Bekanntlich hat die Quadratschrift im Dienste des Chorals gegen Ende des Mittelalters mensurale Elemente in sich aufgenommen und um 1600 haben römische Musiker, wie Guidetti u. a. ihre Zeichen mensuraliter interpretiert. Faktisch hat die Choralschrift der Reformbücher seither Einwirkungen von seiten der mensuralen Schrift prinzipiell nicht abgewiesen. Die Art der Gruppennotierung in ihnen offenbart am besten den Zusammenhang mit den mensuralen Ligaturen. Wenn der Liber Gradualis des Dom Pothier seit 1880 die Quadratschrift zum ersten Male ihrer traditionellen Form zurückgab und damit bis auf das 12. Jahrhundert zurückgriff,[1]) also die Jugendzeit der mit Linien verbundenen Quadratschrift, so war das eine Großtat der Choralgeschichte. Sie ermöglichte nicht nur die wissenschaftliche Erkenntnis der Eigenart der Choralschrift von ihren Anfängen an — Dom Pothier hat als Erster den Choralisten wieder vorgehalten, daß Punktum und Virga, Podatus und Flexa, Torculus usw. die wesentlichen Elemente der Choralschrift seien — sondern auch für die lebendige Choralpraxis den Anschluß an die im 17. Jahrhundert verlorene Überlieferung. Für die Pianische Choralreform war somit die Annahme dieser traditionellen Quadratschrift von selbst gegeben.

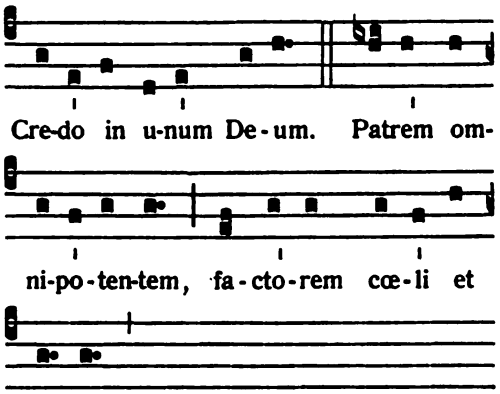
Hier greift nun eine Verschiedenheit in der Auffassung der gegenwärtigen Choralrestauration entscheidend ein. In der Idee des Gesetzgebers der Choralreform, Papst Pius X., soll diese nicht auf einseitig archäologische Basis gestellt sein, also z. B. nicht die ältesterreichbare Fassung des gregorianischen Chorals zum Gegenstande haben, sondern mehr traditionellen Charakter besitzen, auf die gesamte Choralüberlieferung traditioneller Haltung Rücksicht nehmen, ohne spätere Lesarten unter allen Umständen auszuschließen. Zuletzt ist dieser Standpunkt in der von Sr. Heiligkeit besonders gutgeheißenen Vorrede zum Graduale Vaticanum aufs Klarste zum Ausdruck gebracht worden. Für den Choralvortrag folgt daraus, daß im Falle einer historisch nachweisbaren Verschiedenheit in traditioneller Zeit die gegenwärtige Praxis nicht einseitig auf die älteste Vortragsweise zurückgehen müsse. Die Existenz einer Entwicklung des Choralvortrages auch im Mittelalter wird aber heute von keinem Choralforscher mehr bestritten. Sie läßt sich den verschiedenen Phasen der Choralschrift entnehmen. Die Quadratschrift ist für rhythmisch einfachere Verhältnisse gedacht, als einige Familien der Accentneumen in ihrem ältesten Stadium sie voraussetzen. So hat z. B. die St. Gallische Neumenüberlieferung eine Reihe von Formen des Climacus mit rhythmisch verschiedenem Inhalt (vergl. meine Neumenkunde S. 260), während die Quadratschrift nur mehr einen einzigen Climacus kennt. Ganz allgemein kann man sagen, daß im 11. und 12. Jahrhundert eine rhythmische Vereinfachung des Chorals stattgefunden hat, in den romani-

[1]) Nur das Quilisma gehört nicht der Quadratschrift an, findet sich aber in den deutschen Codizes bis ans Ende des Mittelalters. Seine Aufnahme in die Quadratschrift durch Dom Pothier ist eine Anerkennung der Treue der deutschen Choralüberlieferung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schen wie in den germanischen Ländern, wenn sie auch in den letztern vielleicht nicht so durchgreifend gewirkt hat. Im Einklang mit diesem Thatbestande steht diejenige Auffassung, welche für die gegenwärtigen Reformarbeiten die subtilere Rhythmik der archäischen Choralzeit ablehnt und sich mit der einfachern, traditionelleren Weise einer wenig späteren Zeit zufrieden gibt.

Eine andere Auffassung der Choralreform erklärt den Choral seit dem 11. bis 12. Jahrhundert für rhythmuslos, im Grunde für rhythmisch ebenso verderbt, wie es die sog. Reformbücher seit dem 17. Jahrhundert melodisch sind. Sie erblickt das Fundament aller Choralrestauration in der Nutzbarmachung der ältesten Dokumente aus der Zeit der linienlosen Neumenschrift; das Aufkommen der Quadratschrift eröffnet für diese Betrachtung der Dinge ein bleiernes Zeitalter. Von den Vertretern dieser wohl nicht anders als traditionsfeindlich zu nennenden Richtung haben die sog. Mensuralisten in der praktischen Durchführung ihrer Ideen bemerkenswerte Resultate noch nicht zu verzeichnen; nur schüchtern haben sie bisher den Versuch gemacht, die Vatikanischen Gesänge im Kleide ihrer rhythmischen Ideen zu verbreiten. Ungleich zielbewußter sind die Bestrebungen des P. Dom Mocquereau von Solesmes, die Choralschrift quadratischer Art nach dem Vorbild der ältesten St. Gallischen Choralhandschriften zu reformieren. Solange sie die vatikanische Schrift alterierten oder ihr neue Zeichen einverleibten, scheiterten sie am Widerstande der kirchlichen Behörden. Endlich wurde das Mittel gefunden, die Notierung des Graduale Vaticanum selbst intakt zu lassen und sie doch für die neuen rhythmischen Theorien gefügig zu machen. Es geschah dies durch Striche und Punkte, die über, neben und unter die Noten treten, so aber, daß keines dieser Zusatzzeichen mit dem Quadratnotenzeichen in eine graphische Einheit verschmilzt, vielmehr immer als späterer unorganischer Zusatz kenntlich bleibt. In dieser Form hat die Ritenkongregation die choralschriftliche Neuerung zugelassen durch Dekret vom 14. Februar 1906. Sie ist auch in dem anzuzeigenden Graduale der Desclée'schen Druckerei durchgeführt. Die Einleitung zum Graduale p. XVII—XX. gibt über die Einzelheiten des Mocquereau'schen Verfahrens kurze Rechenschaft. („De Rhythmicis Solesmensibus signis in hac præsenti editione usurpatis.“) Danach soll der wagerechte Strich über einer Note oder einer Gruppe die Verlängerung besagen, dasselbe der über oder neben einer Note stehende Punkt; ein senkrechtes Strichlein soll die rhythmische Einteilung so angeben, daß die damit versehene Note einen mäßigen Iktus erhält. Das Ictuszeichen findet sich auch in syllabischen Stücken und zwar nicht selten auch auf unbetonten Silben: wir lesen daher im ersten Credo:



Hier entspricht der Punkt am Ende der Melodieglieder dem Retardando der Bewegung. Weniger offenkundig ist die Begründung der Striche unter - do, - num, - trem, - po- usw. Sie gehören in ein umfassendes, mit großem Scharfsinn und seltener Konsequenz aufgerichtetes System des Choralrhythmus, von dem eine ausführliche Kritik hier nicht gegeben werden kann. Ich beschränke mich auf ein paar Feststellungen: diejenigen Dokumente, aus denen die neue Theorie herausgeschöpft sein will, die St. Gallischen, scheinen mir die rhythmische Bewegung namentlich der Gruppenzeichen meist durch eine freie Verbindung von langen und kurzen Werten zu ordnen, nicht von akzentuierten und nichtakzentuierten Silben. Wenn die ältesten Choraltheoretiker auf diese Dinge zu sprechen kommen, so operieren sie mit Ausdrücken, die der antiken Rhythmik und Metrik entnommen sind; sie sprechen von Jamben, Daktylen, Trophäen u. dergl., also von Verbindungen von Längen und Kürzen. Obschon diese Auffassung eine gute Dosis von theoretischer Systematisation in sich birgt, weist sie eine auf die Akzentuirung gegründete Folge von Tonverbindungen für die älteste Rhythmik zurück. Ich weiß nicht, wie man diese Schwierigkeiten, die gerade die älteste Überlieferung gegen die neue Rhythmik erhebt, zu beseitigen vermöchte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Einen ihrer Grundpfeiler bildet auch die Lehre, daß der Wortakzent in der liturgischen Choralmelodie als eine Kürze aufgefaßt sei und demgemäß ausgeführt werden müsse. Es gibt nun, wie jeder weiß, zahlreiche Stellen in den alten Liedern, wo die Akzentsilbe nur eine Note, die folgende oder vorhergehende nichtakzentuierte mehrere erhalten haben. Sie scheinen die Auffassung des Wortakzentes als einer Kürze von seiten der Choralkomponisten zu beweisen. Diese Argumentation wäre unanfechtbar, wenn eine solche Silbenbehandlung die gesamte Choralmusik oder wenigstens die meisten Chorallieder beherrschte. Das Gegenteil ist aber der Fall. Es lassen sich unschwer zahllose Stellen namhaft machen, in denen der Choralkomponist die Akzentsilben mit ebensoviel oder mehr Noten auszeichnete, als die benachbarten akzentlosen Silben; sie könnten zur Stütze des Irrtums der Choraltheorie seit 1600 dienen, die den Akzent mit einer Länge identifizierte. Der Schluß, den das erwähnte Verhalten der traditionellen Choralmelodie erlaubt, ist offenbar nur der, daß der Komponist die prosodische Gestaltung der Worte prinzipiell weder verleugnete noch auch beobachtete; die melodische und rhythmische Entwicklung ist nicht sklavisch an die Betonungs- und Quantitätsverhältnisse des Textes gebannt, sondern die künstlerische Interpretation oder Umkleidung tritt in vielen Fällen als gleichberechtigte Potenz neben den Text und seine grammatische Form. Die Formulierung des daraus resultierenden Rhythmus ist eine delikate Aufgabe, zu deren glücklichen Lösung die Entwicklung der lateinischen Sprache von der quantitierend-klassischen zur akzentierend-rhythmischen Form die natürliche Handhabe liefern dürfte.

Um zu der obigen Rhythmisierung zurückzukehren, die dem gewöhnlichen, subtilem theoretischen Raisonnement abholden Sänger wohl unverständlich sein wird, da sie ihn verleiten kann, selbst im syllabischen Gefüge Noten zu akzentuieren, deren Silben tonlos sind — ihr Urheber freilich warnt vor einem solchen Mißverständnis, da seine rhythmischen Ikten nichts mit dynamischen Dingen zu tun hätten,[1]) — so möge man nicht glauben, daß Stellen, wie der Anfang des Credo im Desclée'schen Graduale eine Seltenheit bilden. Das Ordinarium Missæ ist überreich daran. Selbst wenn man ihre historische Berechtigung zugeben könnte, so müßte man sie aus praktischen Erwägungen ablehnen. Eine Karrikatur der naturgemäßen Aussprache des Lateins in syllabisch-rezitativischen Gängen wird die schwer zu vermeidende Konsequenz einer solchen Notierung sein. Ich schließe mich hier der Meinung des P. de Santi an, der sie in der Civiltà Cattolica vom 5. Dezember 1908, p. 597 und vom 6. Februar 1909, p. 346, für überflüssig oder gar für schädlich erklärte.[2])

Die innerhalb der Gruppenzeichen angebrachten Iktusstrichlein sollen auf die St. Gallischen Codizes zurückgehen, insofern das Punktum z. B. des Climacus daselbst oft durch einen liegenden Strich ersetzt, der letzte Ton des Torculus mit einem ähnlichen Strich ausgestattet ist usw. Der St. Gallische Strich sowohl im Climacus, wie im Torculus und in zahlreichen anderen Fällen ist aber nichts anders als das Productazeichen, und entspricht einem längeren Tone. Eine andere Erklärung ist durch die ganz bestimmten Aussagen alter Autoren (Anonymus Vaticanus und Montecassinensis) und zahlreiche Tatsachen der handschriftlichen Gesangbücher selbst (vergl. meine Darlegungen in der Tribune de S. Gervais 1908, S. 122) unmöglich gemacht. Wollte man die Iktustheorie damit retten, daß man der St. Gallischen Producta beide Funktionen zuerteilte, die der Verlängerung und die der Akzentuierung, so wäre das gewiß nur ein Notbehelf, der das ungünstige Verhalten der Quellen gegen die ganze Theorie nicht beseitigt. Denn zahlreich sind die Verbindungen mehrerer Productæ hintereinander in den Neumendenkmälern St. Gallischer Herkunft. Hier mehrere Längen anzunehmen, macht keine Schwierigkeit; wollte man aber auch da mehrere unmittelbar aufeinander folgende Ikten hineininterpretieren? Führt nicht dies zeitliche Zusammentreffen von Iktus und Länge zu Folgerungen, die die Grundlagen der neuen Rhythmik umstoßen?

Besitzen demnach nach meinem Dafürhalten wenigstens die Desclée'schen Iktus-

[1]) Allerdings ist sein Verhalten schwankend; im Ordinaire paroissial publié sous la direction des RR. PP. de Solesmes, Tournay 1908 lesen wir p. XX: toutes les notes qui portent l'ictus doivent être plus fortes que les autres.

[2]) P. de Santi sagt u. a.: Guai se agli episemi si desse il valore di accento! L'esecutione nandrebbe rovinata (l. c. p. 346).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

striche nicht die geschichtliche oder praktische Begründung, die für sie angerufen wird, so muß man, wenn man sich auf den Standpunkt der ältesten St. Gallischen Überlieferung stellt, die verlängernden Striche im Prinzip wenigstens gutheißen. Außer den gewöhnlichen Formen des Podatus, der Clivis, des Torculus usw. kennen die genannten Neumenbücher besondere Formen, in denen bald der erste, bald der letzte, bald mehrere Töne verlängert erscheinen. D. Mocquereau verwendet in dieser Bedeutung das transversum episema, wie er es nennt; es ist das aus der Metrik bekannte Längezeichen. Es bedeutet also in seinen Ausgaben , daß der erste Ton des Podatus zu verlängern ist; ähnlich sind u. a. auszuführen. Erstreckt sich der Strich über die ganze Figur der Gruppe, u. a., so ist die ganze Figur zu dehnen. In diese Kategorie hätten auch die Climaci u. a. aufgenommen werden müssen, deren Punkte durch die Producta ersetzt sind, also längern Dauern entsprechen, wären diese Dehnungszeichen nicht als rhythmische Ikten interpretiert. Konsequent ist also mit den verlängernden Strichen nicht verfahren. Die Introituspsalmodie des sechsten Kirchentones beginnt in den St. Gallischen Meßgesangbüchern so gut wie ausnahmslos mit einem Podatus, dessen Bestandteile lang sind; unser Graduale vermerkt diese Länge kein einziges Mal. Der eine Kürzung des rhythmischen Wertes besagende St. Gallische Buchstabe c (celeriter) ist ganz umgangen; ich habe wenigstens keine Erinnerung daran ausfindig gemacht. Die Nutzbarmachung der rhythmischen Zeichen der St. Gallischen Schule ist demnach eine ziemlich wählerische.[1])

Es ist bei Arbeiten dieser Art unvermeidlich, daß hier und da Unebenheiten unterlaufen, oder bei der Korrektur unbemerkt und unverbessert bleiben. Ich habe mir die folgenden notiert: Seite 360, Zeile 6 fehlt in dem Anfangspodatus subtripunctis, der Iktusstrich, der an analoger Stelle der Seite (66), Zeile 5 steht; ebenda hat der Podatus subtripunctis zu Beginn des *Y.* auf unguen*tum* und fili*a* das eine Mal ein Morapunctum, das andere Mal nicht; Seite 340 Zeile 5 am Ende des Alleluiaverses ist das letzte Iktuszeichen eine Note nach links verschoben, wie die identische Stelle Seite 361, Zeile 5, zweifellos macht; Seite 54, Zeile 6 fehlt dem Schlußmelisma von justiti*am* ein Verlängerungsstrich, der an der analogen Stelle, Seite 364, Zeile 2 steht; Seite 51, Zeile 4 hat der Torculus auf *-lem* die letzte Note verlängert, während Seite 482, Zeile 1 der ganze Torculus gedehnt ist.

Sehr dankenswert sind im Ordinarium Missæ die Angaben der ältesten Überlieferung der verschiedenen Gesänge. Beanspruchen sie auch keinen absoluten Wert, da sehr viele Dokumente aus alter Zeit verloren gegangen sind, so stellen sie doch das Fazit der Untersuchung des umfangreichen, den Solesmenser Mönchen zu Gebote stehenden handschriftlichen Materials dar. (Liegt nicht Seite 379 Zeile 9 infolge der Aufhebung des Pausezeichens durch den Bindebogen auf der letzten Silbe von Jerusa*lem* eine materielle Änderung der Vaticana vor?)

Der Gradualnachdruck von Dessain in Mecheln hat das Format 12° gewählt, bietet somit die kleinste Ausgabe des vatikanischen Buches. Die Ausgabe auf gewöhnlichem Papier kostet 4 Fr., gebunden 6,20 Fr., diejenige auf indischem Papier 2 Fr. mehr. Wegen des handlichen Formates und des geringen Preises hat auch dieser Druck viele Freunde gefunden.

Von Nachdrucken des jüngst herausgegebenen neuen typischen Totenoffiziums liegen mir diejenigen der Firmen Pustet und Schwann vor: Officium pro Defunctis cum Missa et Absolutione nec non exsequiarum ordine. Das geschmackvoll gebundene und in Papier wie Druck gleich vornehm sich präsentierende Exemplar der Firma Pustet kostet 1,00 M. Der Schwann'sche Nachdruck (T1) auf stärkerem Papier kostet 2,00 M. Prof. Prill hat dem Bändchen die Anleitung zur stilgerechten Ausführung der im Officium vorkommenden Psalmodie beigefügt.

II. Außer den vollständigen Nachdrucken der vatikanischen Vorlagen beginnen die Verleger, nunmehr auch Auszüge daraus zu veröffentlichen, die in der Auswahl und Anord-

[1]) Es ist mir unbekannt, dass das neue rhythmische System die Kürzung des Normalwertes ausschliesst und daher den Buchstaben *c* nicht auf ein einzelnes Notenzeichen, sondern auf einen ganzen Zeichenkomplex wirken lässt. Warum ich dieser Deutung nicht beipflichten kann, habe ich in der Greg. Rundschau 1909, S. 2 auseinandergesetzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nung des Stoffes sich vornehmlich an unsere Pfarr- und ähnliche Kirchen wenden. Als erste erschien die Firma Schwann in Düsseldorf auf dem Plan, die im Berichtsjahre nicht weniger als drei verschiedene Auszüge veranstaltete: Editio Schwann T in großem Oktavformat mit dem kräftigen Papier ihrer Ausgaben P und R, sowie die beiden Epitomen U und U1, beide in kleinerem Format und kleineren Typen. Die Ed. T kostet in Halbfranz mit Rotschnitt und Goldpressung Mk. 5,60, die Ed. U und U1 jede in derselben Ausstattung Mk. 4,80. Ed. U und U1 sind derselbe Druck, nur hat U1 mit dem Titel „Römisches Gradualbuch" statt der lateinischen deutsche Rubriken und am Fuße der Seite die deutsche Übersetzung der Gesangstexte. Besonders U und U1 präsentieren sich vorteilhaft; sie verbinden mit bequemem Format und solidem Einband die bekannten Vorzüge der Schwann'schen Choralwerke. Eine dankenswerte Zugabe sind die Formeln für das Amen nach den acht Tonarten (Seite 113*) am Ende der Hymnen. Die Redaktion von U1, Übersetzung der Rubriken und des lateinischen Textes hat R. Bornewasser, der Direktor des Aachener Gregoriushauses besorgt.

In dem Gradualbuch der Firma Pustet (broschiert Mk. 3, gebunden Mk. 4, resp. 4,60) hat sich der Redakteur, Dr. Karl Weinmann, im Interesse der Popularisierung der pianischen Choralmelodien zu einem Kompromiß zwischen choralischer und moderner Schrift entschlossen, der der Hauptsache nach schon an einer ähnlichen Ausgabe des medizäischen Graduale seine Probe bestanden hat. Weinmann schreibt die für die Pfarrkirche in Betracht kommenden Gesänge in traditionellen Choralnoten auf ein System von fünf Linien, in Violinschlüssel und geeigneter Transposition. Texte und Rubriken sind ins Deutsche übersetzt. Das Wesentliche an der traditionellen Choralschrift, die Gruppenbildung, ist unverändert geblieben; nur die Form des Porrectus ist aufgelöst und als Verbindung von Flexa und Punctum quadratum geschrieben. Weinmann glaubte, diese Konzession an unsere Choralsänger machen zu müssen, denen das Zeichen aus den bisherigen Choralbüchern nicht bekannt ist. Noch energischer offenbart sich die popularisierende Tendenz des „Gradualbuches" in der Auswahl des Stoffes. Da die Gesänge zwischen Epistel und Evangelium bei uns meist nur rezitiert werden, sind von allen Gradualresponsorien und den Tractus nur die Texte gedruckt, in lateinischer und deutscher Fassung. Die Sequenzen dagegen sind aufgenommen, die Allelujaweisen nur an Festtagen. Wer für das Alleluja eine melodischere Ausführung wünscht (anstatt der Rezitation auf einem Tone), findet die dazu notwendigen Vorbilder auf einem dem Buche beigelegten Zettel; Weinmann hat für jede der acht Tonarten eine Allelujaweise ausgewählt, die dem zu rezitierenden Verse vorangeschickt und angehängt werden kann. Die konsequente Rezitation der genannten Texte bietet auch den Vorteil, daß sie die reicher entwickelten Gesänge der Messe trifft, die damit für die meisten Choralisten aus dem Wege geräumt sind. Alles in allem genommen, bedeutet Weinmanns Gradualbuch eine Gabe, die ihre Bestimmung in wohl nicht zu übertreffender Weise erreicht; es läßt alle andern Versuche, das Vatikanische Graduale den Kirchenchören in Stadt und Land mundgerecht zu machen, hinter sich zurück. Ständen der Choralreform nicht so unsäglich viel Voreingenommenheit und böser Wille gegenüber, ein massenhafter Absatz wäre ihm sicher.[1])

Einen interessanten Versuch stellen die bei der Styria in Graz und Wien verlegten „Einzelausgaben" dar, die Prof. Grunewald in Raab bearbeitet. Msgr. Gladisch, Hausprälat Sr. H., hat in hochherziger Weise das Zustandekommen dieses Unternehmens ermöglicht. Bisher erschien die erste Lieferung, die Missa pro defunctis. Das prächtige Heft, das für deutsche und französische Benutzer eingerichtet ist, stellt die vatikanische Vorlage und die Grunewaldsche Transskription in Punkten ohne und mit Strich, diese die Verlängerung angebend, zusammen. Graduale und Tractus sind zu rezitieren. Ein mit Wärme und Kenntnis geschriebenes Vorwort verbreitet sich über die Grundsätze der Übertragungen, die hauptsächlich den unleugbaren Mängeln der Umschrift in moderne Noten begegnen will. In Anbetracht des sauberen Stiches und der hervorragend schönen

[1]) Die Separatausgabe der Gesänge für das Weihnachtsfest (11 Seiten, Preis 20 Pfg.) hat, wie zu hoffen ist, die praktische Anlage und anderen Vorzüge des „Gradualbuches" in weiten Kreisen bekannt gemacht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ausstattung des Heftes ist der Preis von 75 h (64 Pfg.) nicht zu hoch.

In diesem Zusammenhange darf zweier Bändchen gleichen Inhaltes Erwähnung geschehen, welche die priesterlichen Altargesänge nach der neuen typischen Fassung den Geistlichen darbieten und erklären. Die Regensburger Firma Pustet gab heraus: Cantus ecclesiastici juxta ed. Vat. ad usum Clericorum collecti et illustrati (Weinmannsche Sammlung „Kirchenmusik") 146 S., Preis gebunden 1 Mk. P. Johner O. S. B. ist Verfasser des Bändchens, welches alle Stücke, Lesungen, Orationen und Gesänge, die der Liturg am Altare vorzutragen hat, sachgemäß behandelt und zum Teile vollständig (so die Præfationen u. a.) aussetzt. Dieselbe Aufgabe sucht ein vom Schreiber dieses bei Schwann in Düsseldorf herausgegebenes Heftchen zu lösen: Intonationes et Toni Communes Missæ (Ed. Schwann J) 50 S., Preis 60 Pf. Laut Vorwort: continet ea omnia, quæ a Missam celebrante canenda aut alta voce legenda sunt; intonationum toni musici integri traduntur, orationum autem, lectionum etc. indoles ita exponitur et exemplis demonstratur, ut quemvis textum Missalis secundum has normas enuntiare facile sit. Beide Ausgaben beschränken sich naturgemäß auf die Missa. Sobald das vatikanische Antiphonar oder Vesperale fertiggestellt sein wird, werden auch die Toni des Offiziums in ähnlicher Weise vorgelegt werden.

III. Um für alle, auch die ungünstigsten Verhältnisse gerüstet zu sein, haben sich die Firmen Schwann und Pustet endlich noch zur Herausgabe von Auszügen aus dem Graduale in heutiger Notenschrift entschlossen. In ganz modernem Gewande, ohne die charaktervolle Plastik der traditionellen Quadratschrift erscheinen also die Schwannsche Epitome e Graduali de Tempore et de Sanctis, als Editio Schwann S recentioribus musicæ signis bezeichnet (Preis gebunpen Mk. 4.—) und die Pustetsche Epitome ex editione Vaticana Gradualis Romani, quod hodiernæ musicæ signis tradidit Dr. F. X. Mathias (Preis broschiert Mk. 4.—, geb. Mk. 5,60). Die Übertragungsprinzipien sind der Hauptsache nach in beiden Büchern die gleichen, diejenigen, welche die Benediktiner aufgestellt haben; nur bietet Pustet die vollständigen Gesänge, während Schwann manche Gradualien, Alleluja und Traktus ganz oder teilweise rezitieren läßt. Auch macht die Pustet'sche Epitome einen ausgreifenden Gebrauch vom Legatobogen bei den Melismen, während die Schwann'sche denselben meist nur für die Bestandteile eines und desselben zusammengesetzten Zeichens in Anwendung bringt, ohne die großen rhythmischen Einheiten immer äußerlich auszudrücken. Tonverbindungen von mehr als drei Noten sind von Dr. Mathias in Gruppen von je zwei oder drei Gliedern aufgelöst, während der Bearbeiter der Schwann'schen Epitome viertonige Gruppen zuläßt. Von andern Verschiedenheiten beider Übertragungen sehe ich ab.

Eine Gefahr für Übertragungen von Choralweisen in moderne Schrift erwächst aus der Wiederholung derselben Melodie mit gleichem oder verschiedenem Text und aus der Verwandtschaft oder Identität melismatischer Gänge in den Solostücken. Es gibt Melismen, die von Gesang zu Gesang wandern; man begegnet ihnen heute, aber auch nach Wochen oder Monaten. Da ist es ein Gebot künstlerischer Logik wie eine Forderung der Choralpraxis, daß die Übertragung sich gleich bleibt. Wenn selbst die rhythmischen Bearbeitungen der Solesmenser Patres in diesen Dingen einige Wünsche unerfüllt lassen (vergl. oben), obschon sie durch den Umfang ihrer Choralpraxis wie die Zahl und Qualität der Hilfskräfte für solche Aufgaben ausgezeichnet vorbereitet sind, so bedeutet es gewiß keinen Tadel, wenn man feststellt, daß die Pustet'sche Epitome in unserer Angelegenheit nicht immer konsequent verfährt. Eine zweite Auflage des Buches wird die Gleichmäßigkeit überall herstellen. Die Schwann'sche Epitome hat die Schwierigkeit durch die Rezitation vieler Solostücke aus dem Wege geräumt. Das Papier der Pustet'schen Ausgabe dürfte dicker sein.

Zu guter Letzt beschert uns der Schwannsche Verlag noch mit einem prächtigen Büchlein: Gradualia, Versus alleluiatici et Tractus pro Dominicis et Festis diebus in cantu simplici e cantu ecclesiarum ambrosianæ, aquileiensis, græcæ et mozarabicæ desumpsit et novo usu accommodavit Julius Bas (Preis Mk. 2.—, gebunden Mk. 2,40). Bas hat einige Singweisen von einfacher, oft syllabischer Haltung aus dem Schatze der nichtrömischen Liturgien für eine melodische Rezitation der Solostücke zwischen Epistel und Evangelium bearbeitet. Manche darunter sind von einer ausgezeichneten Schönheit, andere überraschen durch Würde und Feierlichkeit.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Auch an Eigentümlichkeiten theoretischer Natur fehlt es nicht; ich denke hier namentlich an die Schlüsse auf einem andern Tone als der Tonika. Das Streben, solche der Vergessenheit anheimgefallene musikalische Perlen für die Gegenwart und Zukunft zu retten, verdiente selbst dann eifrige Unterstützung, wenn sie nicht als Ersatzstücke für die reicheren Sololieder des Vatikanischen Graduale gedacht wären. Eine Ausgabe in Choralschrift wäre willkommen, ebenso genauere Angaben über ihre Herkunft und das Verfahren des Bearbeiters.

IV. Instruktive Zwecke verfolgt eine kleine Schrift des P. Fidelis Böser O. S. B. Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals (Schwann, Düsseldorf, 1910, 32 Seiten, Preis 40 Pf.). Sie ruht auf der Mocquereau'schen Choralrhythmik, löst also die Choralbewegung in eine obligate Verkettung von zwei- und dreiteiligen Gliedern auf. Scandicus und Salicus sind gleich behandelt. Seite 27, Zeile 2 stehen die Noten von -celis Deo eine Stufe zu hoch.

Es sei erlaubt, zum Beschlusse noch einem Wunsche Ausdruck zu geben, der sich auf den Druck des Allelujatextes in den neuen popularisierenden Büchern bezieht. Es wäre besser, das Alleluja mit seinem Verse nicht unter dem Graduale, sondern mit eigenem Titel zu drucken. Es ist ja kein Stück des Gradualresponsorium, sondern in Text, Tonart und Melodie von diesem unabhängig, ebenso wie der Tractus, der mit eigenem Titel versehen wird. Ich weiß wohl, daß die Vermengung beider Gesangstücke alt ist. Man entdeckt unschwer die ersten Ansätze dazu in den Rubriken des Missale Romanum, in älteren wie jüngeren Bestandteilen. Wenn z. B. in den Rubricæ generales Missalis XVI. unter den clara voce vorzutragenden Meßteilen genannt werden: Epistola, Graduale, Versus, Tractus, Sequentia, Evangelium, der Allelujagesang also nur in seinem Versus besonders genannt ist, so liegt hier offenbar die Vorstellung zu Grunde, daß das Alleluja vor dem Verse ein Teil des Graduale sei. Richtiger drückt sich Kap. VI. des Ritus celebrandi Missam aus: ... prosequitur Graduale, Alleluja et Tractum ac Sequentiam. Hier ist der Versus des Alleluja nicht besonders erwähnt; er ist in diesem selbst eingeschlossen. Dagegen lesen wir z. B. unter der Dom. III. Septembris am Feste Septem Dolorum B. M. V.: et post Sequentiam additur Alleluja, quod omittendum erit in fine Gradualis. Das Alleluja ist da wieder als Schlußstück des Graduale aufgefaßt. Diese und andere Dinge belehren uns, daß in der Zeit der Verfassung des Tridentinischen Missale die Kenntnis der liturgischen Gesangsformen zu schwinden begann. Der Abschnitt De ritibus servandis in cantu Missæ der Einleitung zum Graduale Vaticanum, der an Gesetzeskraft den erwähnten Rubriken des Missale gleichkommt, bedeutet in dieser Hinsicht eine hocherfreuliche Rückkehr zu einer genaueren und den Eigenheiten der Gesangstücke entsprechenden Formulierung.

Freiburg (Schweiz) Dr. Peter Wagner

Ritus Missæ Ecclesiarum Orientalium S. Romanæ Ecclesiæ Unitarum. Collegit, Latinitate Donavit, Edidit **Maximilianus Princeps Regius, Saxonum Dux,** Presbyter et Universitatis Catholicæ Friburgensis Professor P. O. Ratisbonæ, Romæ, Neo-Eboraci et Cincinnati, Sumptibus et Typis Frederici Pustet, S. Sedis Apost. et S. Rit. Congr. Typographi. Fasciculus I. Missa Syro-Maronitica. XVI, 64 pag. 1907. Preis 1 Mk. Fasciculus II. Missa Chaldaica. XX, 67 pag. 1907. Preis 1 Mk. Fasciculus III. Missa Græca. XXIX, 103 p. 1908. Preis 1,20 Mk. Fasciculus IV. Missa Armenica. XXII, 58 pag. 1908. Preis 0,80 Mk. Fasciculus V. Missa Syriaca-Antiochena. XIV, 54 pag. 1908. Preis 0,80 Mk.

Die neuere Forschung hat die Blicke der Liturgiker und der Freunde der kirchengesanglichen Vergangenheit längst auf den Orient gerichtet, und wie die Kunsthistorie neuerdings aus dem Studium der baulichen Denkmäler des kleinasiatischen Christentums die fruchtbarsten Anregungen zur Aufdeckung wichtiger Zusammenhänge der Kunstgeschichte schöpfen konnte, so wendet sich in unseren Tagen die gelehrte Arbeit mit einer gerechtfertigten Vorliebe zum Kirchengesange der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nichtlateinischen Riten. Hier liegen noch wertvolle Tatsachen in tiefe Nacht gehüllt, deren Erhellung vielleicht überraschende Einwirkungen der orientalischen Praxis auf die lateinische offenbar machen wird. Wenn ich an die Schriften Thibauts, Gastoués, Rebours', Gaissers über den orientalischen Kirchengesang erinnere, die alle in rascher Folge die Öffentlichkeit erblickten, so will ich damit nur die verhältnismäßig große Zahl von Gelehrten betonen, die der Gegenstand angezogen hat, wie die Energie, mit der die Forschung einsetzt, obschon er doch vom praktischen Betriebe der Gegenwart bei uns weit abliegt. Sie bilden die beste Zurückweisung der kuriosen Urteile, die kurzsichtigen Musikern leicht entschlüpfen, wenn sie ihr Weg einmal in eine Kirche nichtlateinischer Liturgie führt, und wie sie gelegentlich der Papstmesse beim Gregoriusfest in Rom (April 1904) auch in einigen kirchenmusikalischen Zeitungen zu lesen waren. (Bekanntlich werden im feierlichen Papstamt Epistel und Evangelium auch in griechischer Sprache vorgetragen.)

Das Berichtsjahr hat sich der orientalischen Musikforschung mit besonderem Eifer angenommen; popularisierende, wie streng wissenschaftliche Veröffentlichungen gemahnen uns in gleicher Weise an die lebendigen Beziehungen zwischen Orient und Occident im christlichen Altertum und Mittelalter.

Kirchengesangliche Absichten waren es nicht, welche Se. Königl. Hoheit Prinz Max von Sachsen zur Herausgabe dieser Bändchen veranlaßten. Ihre Einrichtung würde in diesem Falle anders ausgefallen sein. Auch eine geschichtliche Darstellung der orientalischen Meßliturgie wollte er nicht geben. Diese liegt bekanntlich in A. Baumstarks „Messe im Morgenland" (Sammlung Kösel, Bändchen Nr. 8) vor, wo ein ausgedehntes Wissen und eindringende Forschung in eine leider schwer zu genießende Darstellung zusammengedrängt sind. Prinz Max übersetzt die Meßliturgie von fünf Typen des orientalischen Ritus, die bis zur Stunde existieren und sich der ausdrücklichen Billigung Roms erfreuen, in die jedem Gebildeten, Kleriker und Laien verständliche Sprache. Eine Einleitung schickt alles Nötige über Geschichte der Liturgien und ihre Bekenner, über liturgische Bücher, Kleidung, Feste, Kirchenjahr u. a. voraus. Soweit das ohne Kenntnis der betreffenden Idiome überhaupt möglich ist, vermag sich jeder an der Hand der Büchlein ein Bild von der orientalischen Messe zu machen und vorkommenden Falls einer solchen mit Verständnis zu folgen. In unserer Zeit der Orientfahrten und -Pilgerzüge ist der Nutzen einer solchen Veröffentlichung in die Augen springend.

Auch der kirchenmusikalischen Wissenschaft hat der hohe Verfasser einen Dienst geleistet. Beschränken sich die gesanglichen Angaben auch nur auf rubrikenhafte Andeutungen, so enthalten sie dankenswerte Fingerzeige. Die Structur des Meßgesanges ist der Hauptsache nach in allen Liturgien dieselbe. Wie die römische Messe, so kennen die alten orientalischen Meßordnungen in gehobenem Tone gesprochenes Gebet, Orationen, Akklamationen der Anwesenden zu den Worten des amtierenden Geistlichen, Lesungen aus den Heil. Schriften, ebenfalls in mehr singendem als sprechendem Ton, und echte Gesangstücke, die je nach der liturgischen Funktion bald von einem, bald von allen Sängern, dem Gesangchore, ausgeführt werden. In dieser Übereinstimmung liegt ohne Zweifel ein Argument für den gemeinsamen Ursprung der gesanglichen Meßeinrichtungen, und dieser kann nur in der Liturgie des jüdischen Tempels und der Synagoge gesucht werden. Christlicher Herkunft ist aber die Konsekration der Gestalten und in bezug auf sie belehrt uns das Studium der orientalischen Meßformulare, daß die Einsetzungsworte des Herrn im Orient, wenigstens in der feierlichen Liturgie, nicht wie bei uns leise gesprochen, sondern vom Zelebranten mit weithin vernehmbarer Stimme gesungen werden. In allen Liturgien antwortet das Volk oder der Chorus mit Amen.

Diejenigen Gesangstücke, welche von den Historikern als die ältesten angesehen werden, und bei denen die Wahrscheinlichkeit für getreue Überlieferung ihrer ursprünglichen Stilelemente spricht, die Gesänge zwischen Epistel und Evangelium, kehren in allen Liturgien des Ostens wieder. Ihre rubrizistische Bezeichnung verdient Beachtung. In der syrisch-maronitischen Messe heißt der Epistelpsalm: Psalmus glorificationis, und wenn der Zelebrant dem Diakon zum allelujatischen Gesang den Segen spendet, sagt er: Deus suscipiat tuam jubilationem et lætificet corda auditorum . . . Diese Ausdrücke würden in trefflicher Weise auch zu dem römischen Graduale und Alleluja passen; sie lassen jedenfalls eine melo-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dische Verfassung vermuten, die der römisch-gregorianischen Solomelodik entspricht.

Die Übersetzung der griechischen Meßformulare, der Missa S. Joannis Chrysostomi, der Missa S. Basilii und der Missa Præsanctificatorum, wird den Freunden der liturgischen und kirchenmusikalischen Vergangenheit besonders willkommen sein, weil die historischen Beziehungen zwischen Byzanz und Rom neuerdings so greifbar hervortreten. Bekanntlich hat Rebours in seinem Traité de la Psaltique p. 140 ff. zahlreiche griechische Meßgesänge in originaler und moderner Tonschrift veröffentlicht. Prinz Max liefert dazu den vollständigen liturgischen Rahmen, so daß man nunmehr von der liturgischen und musikalischen Eigenheit dieser Missa sich eine zutreffende Vorstellung bilden kann, ohne den Weg nach Griechenland oder in den Osten antreten zu müssen.

Zum Schluße sei noch dem Wunsche Ausdruck verliehen, der hochw. Herr Verfasser möge die Sammlung durch eine Bearbeitung der sehr wichtigen koptischen Messe ergänzen.

Freiburg (Schweiz) Dr. Peter Wagner

Riemann, Dr. Hugo, Die Byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrhundert. Palæographische Studie mit Übertragung von 70 Gesängen des Andreas von Kreta, Johannes Damascenus, Kosmos von Majuma, Johannes Monachus u. a. Mit 8 photographischen Faksimiles aus Handschriften des 10. bis 13. Jahrh. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1909. 98 Seiten. Preis 5 Mark.

Die Erforschung der Tonschriften des griechischen Mittelalters hat eigentlich erst mit Oskar Fleischer begonnen. (Neumenstudien III. Berlin, 1904.) Er hat zur quellengemäßen Lösung ihrer Probleme nicht nur als erster den Weg gewiesen, sondern ist des Weges noch das bedeutendste Stück selbst gegangen. Den Schlüssel der byzantinischen Neumen fand er in den zahlreichen überlieferten und meist gleichlautenden Papadiken (Schultraktaten), welche die Zeichen in ziemlicher Vollständigkeit behandeln und auch sonst wertvolle Aufschlüsse über die Musik ihrer Zeit bergen. Hier erfahren wir, daß die byzantinische Tonschrift eine Intervallschrift ist; die Zeichen entsprechen einem bestimmten Schritt oder Sprung in die Höhe oder Tiefe. Der Ausgangspunkt der melodischen Linie ist durch die sog. Martyriai sichergestellt, die demnach ähnlich wie die lateinischen Tonschlüssel funktionieren. Das lateinische Gegenbild zur byzantinischen Neumenschrift als Ganzes liegt in der Intervall-(Buchstaben)-Schrift des Hermannus Contractus vor, der vielleicht die mittelgriechischen Neumen gekannt hat.

Eine Eigentümlichkeit dieser wird durch gewisse Zeichenverbindungen gebildet, in denen ein Teil der Zeichen außer Kraft gesetzt, aphon, klanglos wird. Dieser Erklärung der Papadiken zufolge hat Fleischer in seinen Übertragungen die aphon gewordenen Zeichen unbeachtet gelassen; dasselbe taten die Gelehrten, die neben ihm sich mit den mittelgriechischen Neumen befaßten, Gaisser (Les heirmoi de Pâques dans l'Office grec, Rome 1905), Thibaut (Origine byzantine de la notation neumatique, Paris 1907), und Gastoué (Cataloque du manuscrits de musique byzantine, Paris 1907).

Einen neuen Weg schlug Hugo Riemann ein, der in einem Aufsatze: „Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift“ (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX. S. 1 ff.) die aphonen Töne für vor- und nachschlagende Ziertöne erklärte. Er erblickte in ihnen die Fortsetzung eines antiken Gebrauches. Als Träger melismatischer Figuren lassen sie für Riemann „die vermisste Verwandtschaft des Stils der byzantinischen Kirchengesänge mit dem abendländischen“ deutlich hervortreten. Demgemäß übertrug er nunmehr die byzantinischen Kirchenlieder und bittet, frühere Übertragungen (Zeitschrift der I. M.-G. VII. S. 18 ff. und Handbuch der Musikgeschichte 2. Halbband) „als nicht geschehen zu betrachten, sie vielmehr zu den sonstigen mißglückten Experimenten zu rechnen“.

Riemann ist seither der Materie nicht ferngeblieben. Er hat in der neuen Richtung weitergearbeitet und vermag heute seine Untersuchungen in Buchform der Öffentlichkeit zu übergeben. (Vorwort der anzuzeigenden Schrift.) Seine Aufstellungen über den tonalen Sinn der Neumen hält er aufrecht. Nur bezüglich des Rhythmus seien seine früheren Übertragungen noch nicht einwandfrei; er will sie durch die neue Arbeit wesentlich ergän-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zen. Am meisten liegt ihm, wie es scheint, an der erwähnten Erklärung der tonlos gemachten Zeichen, und er ist sehr unzufrieden, daß ein Mitforscher „sich gegen einen so offen zutage liegenden Fortschritt versteifen und mutwillig die Augen zumachen kann".

Das Anfangskapitel über die Nomenklatur und die Tonlage der *Ἦχοι* erweitert die Darstellung in Riemanns Handbuch I, 2. S. 74 bis 81. Das Problem der Ableitung des mittelgriechischen und lateinischen Achttonartensystems vom altgriechischen erhält eine interessante Lösung, in deren Mittelpunkt die von Pachymeres (13. Jahrh.) und Bryennius (14. Jahrh.) überlieferte Nomenklatur der Tonarten steht. Riemann transponiert dabei alle Tonarten in die Oktave c—c', nach ihm die effektive Tonlage der *ἁρμονίαι* in der praktischen Musikübung der Alten. Demgemäß sind auch die Übertragungen byzantinischer Gesänge vorgenommen. Ihre Rhythmisierung durch Riemann hat seine Theorie des zweitaktigen Schemas mit vier Hebungen zur Unterlage, nach der er bekanntlich auch die lateinischen Choräle rhythmisch bestimmt hat. Während freilich diese Theorie für die gregorianischen Gesänge nur unter prinzipieller Ablehnung der authentischen Quellen des Choralrhythmus aufrecht erhalten werden kann — die ältesten Neumen sind der rhythmischen Angaben durchaus nicht in der Weise bar, daß es nötig wäre, ihre Rhythmik lediglich und immer nur aus dem Gesangstexte abzuleiten — mag sie für die byzantinischen Gesänge eher zutreffen, die ja in der Regel poetischen Text haben. Riemanns immer wiederholte und alle Möglichkeiten umfassenden Versuche, hier zu befriedigenden Resultaten vorzudringen, fordern Bewunderung heraus. Man darf aber, glaube ich, die Möglichkeit eines ganz oder zum Teile selbständigen, vom Texte unabhängigen musikalischen Rhythmus, der in den großen Hypostasen der byzantinischen Neumen seine Unterlage besitzt, nicht von der Hand weisen. Also denke ich mir diejenigen Partien rhythmisiert, in welchen der Komponist die Neumenzeichen über einer Silbe häuft. Die Darlegung der byzantinischen Neumen selbst, die naturgemäß den Hauptumfang der Schrift einnimmt (S. 33 ff.), schließt das jüngste Stadium aus, welches zu Beginn des 19. Jahrh. durch die Reform des Chrysanthes von Madytos eröffnet wurde. Mit Recht; denn die heutige liturgische Tonschrift der Griechen hängt mit der älteren nur mehr lose zusammen; sie ist eine Vereinfachung, bei der zahlreiche Zeichen ausgemerzt wurden. Wer ihren Organismus kennen lernen will, findet ihn in der Rebourschen Schrift dargelegt. Riemanns Untersuchungen gehen vielmehr von denjenigen Neumen aus, welche durch die Papadiken erklärt sind und die Handschriften vom 14. bis 18. Jahrhundert beherrschen. Die älteren Notierungen bleiben uns vorläufig noch verschlossen; theoretische und lehrhafte Anweisungen, wie die Papadiken, fehlen hier und man muß sich der Hauptsache nach mit Analogien und Kombinationen behelfen. Riemanns Deutungen sind sehr scharfsinnig, liefern auch Resultate, die nicht unwahrscheinlich aussehen. Gerade diese älteren byzantinischen Neumen führen in den Mittelpunkt der gesamten Neumenprobleme, da sie die Wurzel oder aber wenigstens eine Parallelbildung zu den lateinischen Neumen sind. Man wird daraus ermessen, wie verdienstlich Riemanns Bemühungen sind, dieses dunkle Gebiet aufzuhellen. Indem er von den sicher lesbaren Neumierungen der Papadiken in die frühere Zeit rückwärts schreitet, findet er, daß manche Zeichen ihre Bedeutung gewechselt, andere aber sie behalten haben. Am meisten haben mich die Schicksale der Bareia interessiert, die, in den späteren Neumen ein großes Zeichen ohne tonischen oder Intervallsinn, ursprünglich die absteigende Sekunde bedeutet haben muß. Diese Feststellung deckt sich mit der Geschichte des analogen lateinischen Zeichens, des Gravis; beide können einander stützen. Die ältesten griechisch-byzantinischen Neumen sind diejenigen in Handschriften von Klöstern auf dem Berge Athos, um das Jahr 1000 geschrieben. Auch sie werden in einigen, leider nicht so trefflich wie die anderen gelungenen Reproduktionen vorgelegt und die darin notierten Stücke im Text der Schrift übertragen. Vielleicht wird die Entzifferung der athontischen Neumen auf die lateinischen ein neues Licht werfen. Auch der in diesen Dingen wenig vertraute Leser wird unschwer auf den Riemannschen Photographien die lateinischen Neumen der Virga, Virga jacens, Bivirga, des Podatus, der Bistropha u. a. wiedererkennen. Die Ähnlichkeit der Formen der Neumen ist in die Augen springend. Solche Tatsachen verbieten es, in Zukunft die lateinischen Neumen noch als eine für sich alleinstehende Schrift zu betrachten oder auch direkt aus den prosodischen Akzenten abzuleiten. Den Beschluß der neuen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

hochverdienstlichen Schrift Riemanns macht eine Tabelle, die sämtliche byzantinische Neumen noch einmal übersichtlich zusammenstellt.

Freiburg (Schweiz) Dr. Peter Wagner

Ambros August Wilhelm. Geschichte der Musik. IV. Band. 3. verb. Auflage, durchgesehen und erweitert von H. Leichtentritt. Leipzig, Leuckart. 1909. Ungeb. M. 15.—, geb. M. 17.—

Mehr als dreißig Jahre sind seit dem ersten Erscheinen des vierten Bandes der Musikgeschichte von Ambros verflossen, ohne daß dieser Teil des monumentalen Werkes es wie die vorangehenden zu einer dritten Auflage gebracht hätte. Das mußte um so mehr wundernehmen, als die zweite Auflage schon nach drei Jahren nötig wurde, und als der Gegenstand des Bandes: die Vollendung und Nachblüte des „Palestrinastils"; die Morgenröte der dramatischen Musik; die Kindheit des Musikstils, unter dessen Herrschaft wir noch heute stehen, der lebendigsten Teilnahme gewiß sein durfte. Von einem Veralten des Werkes konnte keine Rede sein: so sehr die in jenen dreißig Jahren geleistete Forscherarbeit es bereichert hat, so wenig Anlaß besteht, seine so sicher gezeichneten Grundlinien zu verändern; ja man muß bekennen, daß gewissen Abschnitten die neuere Forschung gar nichts hinzuzufügen hat.

Zu vielen andern freilich um so viel mehr, daß es nicht mehr anging, das von Ambros hinterlassene Fragment in dem ziemlich desolaten Zustand, wie es vorlag, noch ein drittes Mal abzudrucken; und diese notwendige Aufgabe des Verbesserns und Ergänzens hat H. Leichtentritt mit Geschick gelöst.

Man muß ihm vor allem Dank wissen, daß er den Text von Ambros mit größter Pietät und Schonung behandelt hat. Das noch in der zweiten Auflage ganz sinnlos eingereihte Kapitel über den monodischen Stil in Rom steht jetzt an passender Stelle; ein paar unhaltbare biographische Angaben sind durch die richtigen ersetzt: im übrigen aber findet man Ambros' Werk unverändert wieder und bleibt überall im klaren, wo der Verfasser, wo der Herausgeber spricht.

Der Gesichtspunkt, den Leichtentritt bei der Ergänzung eingenommen hat, war der möglicher Vollständigkeit. Er hat versucht, durch Verwertung aller ihm erreichbaren Ergebnisse der neueren Forschung, und durch Benutzung der Neudrucke das Werk auf die „Höhe der Zeit" zu bringen: im letzten Abschnitt hat er sogar eine selbständige Entdeckungsfahrt in die terra incognita der Musikliteratur des 17. Jahrhunderts unternommen. Dennoch meine ich, daß der Zusatz „Fragment" auf dem Titel der beiden früheren Auflagen auch noch für diese gültig ist, mag auch ihr Umfang auf das Doppelte angeschwollen sein. Zu einem organischen Ganzen hätte das Buch auf dem von Leichtentritt gewählten Weg nur werden können, wenn die Forschung der letzten Jahrzehnte von einem systematischen Plan geleitet worden wäre; sie war jedoch eine zufällige und ist weit entfernt von einer gleichmäßigen Übersicht. So ist es nicht wunderbar, wenn in der Zusammenfassung dieser Forschung sich erhebliche Lücken zeigen: die Glieder des Torsos haben sich durch die neuen Zusätze noch kolossaler ausgewachsen, ohne daß ein Organismus, dem kein notwendiges Glied fehlte, daraus geworden wäre. Es ist klar, daß mit der Vermehrung des Stoffes die Vermehrung der geschichtlichen Einsicht Hand in Hand geht, aber durch die Fülle des Details auch der Überblick über das Ganze erschwert wird: war es doch schon für Ambros nicht leicht, in dem überreichen Stoff die Entwicklungslinien festzuhalten! Doch mußte Leichtentritt dem Charakter des großangelegten Ambrosschen Werkes treu bleiben, alles in einem sein zu wollen: Geschichte, Quelle, Beispielsammlung, Bibliographie und Ästhetik: ich fürchte nur, daß in kurzer Zeit der Überreichtum des Stoffes eine Gebietsteilung und Beschränkung zur Notwendigkeit machen wird.

Das Ziel, das Leichtentritt sich gestellt hat: „die umfassendste und vollständigste Darstellung der italienischen Musik von etwa 1550 bis 1650 darzubieten, die gegenwärtig überhaupt vorhanden ist," hat er sicherlich erreicht. Dabei hat er Gewandtheit, Vertrautheit mit der in Betracht kommenden Literatur; eine leichte Darstellungsgabe — sie ist freilich von viel geringerem spezifischen Gewicht als die von Ambros; — ein feines Urteil zumal über die mehrstimmige a cappella-Musik bewiesen. Besondere Freude wird jedem Kenner der monodischen Musik der Frühzeit die vortreffliche, für diese Art von Musik allein angemessene, ja mögliche Ausführung des Basso Continuo in den dargebotenen Bei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

spielen machen; besondere Freude auch, daß endlich so viele unbeachtete Neudrucke alter Musik, zumal die trotz ihrer Mängel so wertvollen von Torchi zu Ehren kommen. Das beigegebene Register ist ausgezeichnet.

Diesen Vorzügen stehen allerdings auch starke Schwächen gegenüber.

Der Wert des Bandes als Quelle wird noch immer beeinträchtigt durch die große Anzahl von Druckfehlern, die sich besonders in den italienischen Zitaten finden. Leichtentritt hat offenbar ganz unterlassen, sie mit ihren Vorlagen zu vergleichen; so steckt z. B. das Zitat aus Doni, S. 203, voll der sinnstörendsten Fehler; so ist Anmerkung 3) auf S. 314 ff. ein wahrer Rattenkönig von Druckfehlern; und so steht es in mehr oder minder hohem Grade mit allen Zitaten. Der Name Winterfelds, Jacob Burckhardts ist ziemlich konsequent falsch gedruckt; auch der Vorname des Unterzeichneten ist von diesem harten Schicksal betroffen. — Man kann also auch aus dieser dritten Auflage nicht zitieren, ohne sich einer Blamage auszusetzen.

Schlimmer ist, daß Leichtentritts Übersetzungen aus dem Italienischen nicht recht vertrauenswürdig sind. Seite 271 übersetzt er *spazzacamini* mit Spaziergänger: Beweis, daß er auch nicht verstanden hat, was die spazzacamini in Banchieris Pazzia senile singen. Die Stelle aus Gio. Fr. Anerios *Teatro Spirituale: „che si cantassero cose volgari e devote"* gibt er S. 89 in einem sehr wesentlichen Worte unrichtig wieder mit „daß sowohl Weltliches wie auch Erbauliches gesungen werde." Die Oratorien wurden gerade zur Bekämpfung des weltlichen Gesangs begründet und gepflegt: volgare heißt auch nicht weltlich, sondern gemeinverständlich, hier im Gegensatz zur lateinischen *in italienischer Sprache.*[1]) Doch scheinen mir solche Verstöße weniger die Folge mangelnder Sprachkenntnis, als einer etwas handwerksmäßigen Eilfertigkeit, die der Grundschaden von Leichtentritts Tätigkeit gewesen ist und ihre Wirkungen im Kleinsten wie im Größten äußert. So hat er auf S. 258 das Mißgeschick, über genau die gleiche dramatische Aufführung zu berichten, die Ambros S. 413 (S. 300 der 2. Auflage) eingehend beschreibt. Dieses Kapitel „Zur Vorgeschichte der Oper" ist es überhaupt, das besonders den Eindruck einer willkürlich und wahllos zusammengetragenen Materialsammlung macht. Wenn es hier schon so vielen Ballastes bedurfte, warum dann ist z. B. (S. 262) aus Vasaris Werk nur die eine Schilderung eines Florentiner Karnevalszuges zum Abdruck gewählt worden? — und in wie schlechter Übertragung! In welch anderm Zusammenhang steht dieser Maskenzug von ca. 1511 mit der Geschichte der Oper als im alleräußerlichsten und allgemeinsten? An Stelle dieser seitenfressenden Beschreibungen wäre eine Erörterung des Anteils, den das Madrigal an der Entstehung der Oper, des Oratoriums, der Kantate gehabt hat, sehr wünschenswert gewesen. Neben der Madrigalkomödie gibt es z. B. eine Gattung, die man Madrigaloratorium taufen könnte und die wirklich der Mutterschoß des weltlichen Oratoriums gewesen ist. Ich denke an Kompositionen, wie etwa die von Giaches de Wert im 8. Buch seiner Madrigale komponierte Szene aus Tassos Gerusalemme liberata (XVI, 40 ff.), wo Armida dem entflohenen Geliebten nacheilt und ihn mit von verhaltener Leidenschaft glühenden Beschwörungen zu halten sucht — ein Werk, das zweifellos Monteverdi zu einer seiner Kompositionen angeregt hat. (Vgl. Vogel, V. f. M. W. III, 381.) — Freilich reichen hier die vorhandenen Neudrucke nicht entfernt aus, und man muß sich entschließen, den ungehobenen Schatz an Madrigalen da und dort zu heben: eine zeitraubende Arbeit, von der Leichtentritt kein Freund zu sein scheint. Er hat beispielshalber das achte Madrigalbuch Monteverdis in Händen; ganz naiv bekennt er (S. 870), daß „man aus den Stimmenheften keine zulängliche Vorstellung von der Beschaffenheit der mehrstimmigen Stücke erlangen kann." Freilich, man muß sie, wenn man nicht Mozart ist, in Partitur setzen!

Es ist dieser Gesichtspunkt der Bequemlichkeit, die Rücksicht auf leichte Zugänglichkeit der Quellen, der dem selbständig hinzugefügten Kapitel, „der monodische Kammermusikstil in Italien bis gegen 1650," in dem Leichtentritt etwas Geschlossenes, Organisches zu liefern das Feld offen stand, Abbruch getan hat. Ich wiederhole, daß die mitgeteilten Proben monodischer Musik höchsten Dank, die Ausführung des Generalbasses darin größtes Lob verdienen. Um so bedauer-

[1]) Und nicht Anerio hat 45 (nicht 40) Jahre die Oratorien besucht, sondern der Schreiber der Vorrede, Orazio Griffi.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

licher ist es, daß dies ganze Kapitel im Stadium bibliographischer Vorarbeiten und meist oberflächlicher Analyse der Musikstücke, die Leichtentritt in alter oder neuerer Partitur in Berlin und Breslau vorfand, stecken geblieben ist. Da L. keinen systematischen Überblick über diese Literatur hat, kann er auf die eigentlich geschichtlichen Zusammenhänge auch nicht eingehen; sein Urteil über die Werke jener Zeit bleibt immer an ihren rein musikalischen Qualitäten haften; er betrachtet sie nur isoliert. Dazu kommt seine sehr geringe Vertrautheit mit der italienischen Literatur, ohne deren Kenntnis man jener Zeit überhaupt nicht beikommen kann. Leichtentritt wartet hier auf die Vorarbeit der Romanisten; die Romanisten dagegen warten mit Recht auf den Vorantritt der Musikforschung! Wir betonen doch sonst immer die Notwendigkeit unserer Disziplin für die Literaturgeschichte! — Ein Beispiel: Leichtentritt beurteilt das in der Berliner Bibliothek liegende Werk Tarquinio Merulas „Satiro e Corisca." (1626.) Er weiß nicht, daß es die wortgetreue Komposition der sechsten Szene des zweiten Aktes von Guarinis Pastor fido ist, jenes berühmten Dialogs „der Corisca mit dem Satyr, der ihr aufgelauert, sie überfällt, bei den Haaren festhält und — sie mag schreien, jammern, fußfällig flehen, schmeicheln, ihm versprechen, was sein Satyrherz nur wünschen mag — den um die Faust gewickelten Schopf nicht losläßt, bis sie sich, fluchend, schimpfend und tobend, losreißt, den Schopf im Stich lassend, der so falsch wie sie selbst"[1]) — ein Gegenstand der Komposition, der gewiß verschieden ist von den sonst aus dem Pastor fido von den Tonsetzern gewählten monodischen und dialogischen Madrigalen, und dessen Wahl Merula berechtigte, in der Widmung zu sagen, sein Werk sei „riguardevole per l'inventione, che è nuova," und es sei „musica di Satiro, al cui suono non così facilmente sapranno tutti prestare armonico concento." Es ist die erste große komische Szene der dramatischen Musik; es steckt in ihr eine Reihe historischer und ästhetischer Probleme. Wie lautet Leichtentritts Urteil? (S. 889) „. . . . ein unendlich langes Rezitativ, 25 Seiten Partitur, darstellend den Streit des Satiro mit der ihm untreuen Corisca. Lebhafter Dialog, eine Stimme immer die andere ablösend, beide Stimmen singen nicht zusammen, ariose Stellen kommen überhaupt nicht vor. Das Rezitativ ist als Sprachgesang gut, die Harmonie ist mit erheblicher Freiheit behandelt, in der Art Monteverdis, an plötzlichen Übergängen in ganz entfernten (sic!) Tonarten fehlt es nicht (Beispiel). Frei einspringende Septimen nach Monteverdischer Art sind sehr häufig."

Wer, um ein weiteres Beispiel zu nennen, die in den Varie musiche von 1609 (nicht 1608) von Peri komponierten Gedichte auf ihre ästhetischen Qualitäten untersucht hat, muß Leichtentritts formale Analyse des Werks auf S. 786 herzlich platt finden. Den Schnitzer von Ambros auf S. 343, eines der bekanntesten Sonette Petrarcas für einen Text aus „Florentiner Kreisen" zu halten, hätte ein literaturkundiger Herausgeber verbessert. Ein ähnlicher Fall ist S. 449, wo Ambros bei einem Madrigal von Capello bemerkt, daß „augenscheinlich Poet und Musikus im Einverständnis gearbeitet haben;" es war leicht festzustellen, daß Ambros schwerlich im Recht ist, da das von Marino stammende Gedicht schon 1602 erschien.

Noch ein paar Belege für den Vorwurf allzu flüchtiger Arbeit. Enthalten Amante Franzonis „Nuovi Fioretti" von 1605 wirklich Monodien? (Seite 777). Vogel bemerkt davon nichts. — Sind die auf S. 807 angeführten „Varie Musiche" Vitalis lib. V. nicht dasselbe Werk, wie das später erwähnte „V. Buch?" — Monteverdis „Cruda Amarilli" sei im 19. Jahrhundert nicht mehr gedruckt worden? (S. 544.) Bei Torchi IV. 39 steht es samt seinem Gegenstück aus dem Pastor fido. — Enthalten Durantes „Arie devote" wirklich nur Monodien? (S. 834.) Gleich das zweite Stück „Angelus ad Pastores" ist zweistimmig. — Die von Torchi III. 245 mitgeteilte Fuge, angeblich von Frescobaldi, trägt den Stempel der Entstehung im angehenden 18. Jahrhundert an der Stirn; schon Seiffert (Gesch. der Klaviermusik S. 181) spricht sie Frescobaldi ab. (S. 740, Anmerkung.)

An leicht zugänglicher Literatur hat Leichtentritt nicht alles verwertet. Über Loreto Vittorijs „Le Zitelle Cantarine" war bei Klein, Gesch. des Dramas V. 745 eingehende Auskunft zu holen (513). Bei Angabe der Quellen über die Bedeutung Mantuas für die Musikgeschichte hätte D'Anconas schöne

[1]) Klein, Gesch. des Dramas V. 201.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Arbeit im Giorn. storico della lett. It. V. (1885) nicht übergangen werden sollen (536). Solertis Quellenwerke führt Leichtentritt zwar an, aber es scheint, daß er weder die „Origini del Melodramma," noch „Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea (Florenz 1905) benützt hat; er hätte aus letzterem Werk entnehmen können, daß Caccinis Euridice in Florenz wirklich zur Aufführung gelangte (354) und zwar am 5. Dezember 1602 im Palazzo Pitti; er hätte dort nähere Berichte über den musikalischen Teil der Florentiner Feste von 1608 (395), und für S. 397 wertvolle Ergänzungen zu Emil Vogels Darstellung gefunden. Dem ganzen Kapitel über die Theoretiker hätte die Auffrischung durch Riemanns treffliche Geschichte der Musiktheorie sehr wohlgetan. Über die Angemessenheit des Platzes, den Leichtentritt dem Excurs über Verzierungskunst in diesem Kapitel gegeben hat, läßt sich streiten.

Zum Schluß erlaube man mir noch einige Zusätze.

S. 128. Von Ant. Cifra gibt es nicht bloß vier Bücher „Scherzi." Fünf verzeichnet Vogel; das sechste von 1619 liegt in einem handschriftlichen Dedikationsexemplar auf der Biblioteca Nazionale in Florenz. — Auch Antonio Brunellis erstes Buch der Arie, Scherzi etc. (op. IX, 1613), ist erhalten, wie so manches andere Werk, das Vogel nicht verzeichnet; ich werde darüber an anderm Ort berichten.

S. 134. Über Giuseppe Corsis Leben kann ich aus einem Bericht des kurbayrischen Agenten Bartoli aus Loreto vom 14. Juni 1681, einige Mitteilungen machen.[1]) Der Agent berichtet:

„Venerdì sera giunse quì da Narni Città della Provincia dell'Umbria il Signor Don Gioseppe Celani, persona che doppo morto in Roma il Carissimi, hà fama di tenere il primo luogo sopra tutti li Mastri di Cappella, con la qual carica se ne và al servitio del Serenissimo Duca di Parma, et havendo pur per Mastro di Cappella servito per lo spatio de 9 anni la santa Casa (di Loreto), è stato quì accolto communemente con segni di stima, e d'affetto; portatosi poi il giorno seguente à riverire Monsignor Governatore, si compiacque SSria Illma motivarli, che volentieri haverebbe sentito alcuna sua compositione, onde Domenica sul tardi si tenne un Oratorio nella sala vecchia del Palazzo, la quale benche spatiosa si vidde tutta ripiena à quattro ordini di sedie, e scabelli, oltre li Astanti in piedi, e si cantò, durata un'hora, e mezza à 3 voci basso, contralto, e soprano in forma di Dialogo l'Historia, come nella sacra Scrittura, di Abraham, che havendo contratto un figliuolo di nome Jsmaele con Agara sua Ancilla, furono ambedue da lui scacciati di Casa .... E dopo si nobile compositione riuscita gratissima, furono cantate alcune ariette, altretanto più belle. Il giorno seguente fermatosi detto Signor Celani in Loreto ad istanza d'Amici, dovevasi cantare à 16 voci con diversi instromenti l'Historia di Sansone, tradito da Dalila sua Concubina con la morte in fine di lui, e di copiosissimo numero de Filistei, fù provata in Casa di Cittadino, e riuscì benissimo ..."

Über Corsi vergl. außer Eitner auch Busi (Il Padre G. B. Martini, S. 68, 101). Von einem P. F. Corsi, der Maestro di Capella di Santa Lucia del Confalone war, befindet sich in der Chisiana zu Rom eine Oper In amor vince chi fugge."

S. 153. Ambros sieht in der Vielchörigkeit mit Recht einen Grund für die Notwendigkeit der Entstehung des Basso continuo. Die erste gedruckte Continuostimme findet sich vielleicht in der Spartitura der achtstimmigen Concerti Ecclesiastici von Adriano Banchieri; wenn es nicht eine wirkliche Partitur ist, wie man sie besonders in Mailänder Drucken um 1600 häufig antrifft. Die beiden andern von Riemann, Gesch. der Musiktheorie, S. 411, angeführten Werke von Deering und Bianciardi gehen bibliographisch auf zu trübe Quellen zurück, als daß man an ihre Existenz glauben dürfte. Dagegen enthalten die 5—12stimmigen Concerti Ecclesiastici von Giovanni Bassano, Lib. II., Venedig 1599, die ich in S. Petronio zu Bologna sah, einen richtigen Basso Continuo; („Bassi (!) per l'Organo) und zwar nur die 7—12stimmigen Stücke. Bassano bietet seine Orgelstimme ohne ein einziges, die Neuerung ankündigendes Wort dar: Beweis, daß es sich um einen bekannten Behelf für mehrchörige Werke handelt.

Zu S. 720. Die handschriftlichen Kompositionen Frescobaldis sind nicht alle verloren. In der Chisiana zu Rom habe ich 1905 ein Mss. *Sonate* von Frescobaldi in Händen gehabt (Sign. Q. IV. 25), das kaum die Abschrift eines gedruckten Werks des großen Ferraresen ist; wenigstens wüßte ich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in keinem Druckwerk Frescobaldis von einer „Partita sopra l'Aria di Fiorenza," mit der die Handschrift beginnt. In der gleichen Bibliothek noch weitere Orgeltabulaturen aus der Zeit Frescobaldis. (Q. IV. 21.)

S. 716. Sonderbar ist Leichtentritts Bemerkung: „daß 1608 Frescobaldis „Primo libro de'Madrigali a 5 voci" bei Phalèse in Antwerpen erschien, muß man Fétis aufs Wort glauben, weil das einzige früher bekannte Exemplar des Werkes gegenwärtig verschollen ist." Vogel I. 250 verzeichnet vier Stimmbücher davon in Oxford; und die Widmung des Werkes hat Cametti (Riv. mus. ital. 1908) abgedruckt, durch dessen Studie Haberl in vielen Punkten überholt ist. So ist jetzt die unwahrscheinliche Angabe widerlegt, daß Frescobaldi sein ruhmreiches Amt an St. Peter verließ, um ein Jahr lang den Organisten an dem Kirchlein S. Lorenzo ai Monti zu machen; so wird als sein Sterbetag der 1. März 1643 mit Bestimmtheit erwiesen. Bei Erwähnung der Monodien Frescobaldi's wäre die ergötzliche Schilderung Doni's (opp. II, 105) am Platz gewesen, wie der große Meister der Orgel bei der Komposition eines Vokalstückes sich über jedes ihm dunkle Wort bei seiner Frau Aufklärung holen muß. — In der Tat scheinen Frescobaldi's Werke im neuen Stil gequälte, seiner nicht ganz würdige Erzeugnisse zu sein.

München Dr. Alfred Einstein

Cesari Gaetano. Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert. (Münchener Dissertation.) Cremona, 1908. Preis M. 5.—

Ein Buch, dessen allgemeinste Ergebnisse sicherlich nicht neu sind. Daß das Madrigal in Tonsätzen der Art wurzelt, wie sie Petrucci in den neun Büchern Frottole vereinigt hat; daß es aber auch zur Frottola in Gegensatz steht; daß der aufkommende Petrarchismus seinen Einfluß auch auf die Gestaltung der musikalischen Lyrik äußerte; daß an der Weiterbildung des Madrigals die nordländischen Tonsetzer das größte Verdienst haben: das alles sind der Musikgeschichte geläufige Tatsachen. In so eingehender, jede Einzelheit durchdringender Weise ist der merkwürdige und wichtige Prozeß jedoch noch nicht dargestellt worden; und das Verdienst, das sich Cesari damit um die Geschichte des Madrigals erworben hat, ist kein geringes.

Cesari geht aus von der formalen Seite der Frage. Was ihren literarischen Teil betrifft, so vertreten unter den alten Theoretikern des Madrigals die einen mehr den historischen Standpunkt: sie wollen den Zusammenhang des cinquecentistischen Madrigals mit der klassischen Madrigalform nicht aufgeben, während die andern, Bembo an der Spitze, nur das erstere im Auge haben. Hier ist nun die Verwandtschaft des Madrigals mit der Ballata, und seine fast völlige Identität mit der Canzonenstanze deutlich. Unter dem Namen der Canzone taucht denn auch in den Musikdrucken zwischen 1510 und 1530 das Madrigal auf; Marco Cara ist hauptsächlich der Meister, der sich ihm mit offenbar bewußter Vernachlässigung der Frottola und des Strambotto gewidmet hat. Der Name des Madrigals findet sich dann zuerst (1533) im Libro de la Serena Valerio Doricos, der ersten in Stimmbüchern gedruckten Sammlung mit Text in allen Stimmen. In den Texten der bis 1539 folgenden Madrigaldrucke überwiegt bei weitem die neue Madrigalform: 144 von 193 Stücken weisen sie auf; während das klassische Madrigal nur in verschwindender Zahl vertreten ist, darunter mit zweien der Madrigale Petrarcas.

Cesari geht dann auf die Beziehungen zwischen Text und Musik ein. Dem freien Bau im Motettenstil steht gegenüber die architektonische Behandlung, in welcher Metrik, Versrhythmus, Reim ihre formbildende Wirkung äußern. — Hier scheint mir ein, auch von Cesari bemerkter Widerspruch zu bestehen. Warum fallen die Madrigalkomponisten, sobald der Text ihnen durch Korrespondenzen Anlaß zu musikalischen Wiederholungen bietet, in die frottolistische Manier zurück, während in der Auswahl der Dichtungen die freie Madrigalform so stark überwiegt? Auch das Sonett trägt die formalistischen Eierschalen lange mit sich herum. Verdelot setzt z. B. in einem Sonett Petrarcas zu den beiden Vierzeilern die gleiche musikalische Periode, obwohl die zweite Strophe eine starke musikalische Steigerung erfordert:

Passer mai solitario in alcun tetto
Non fù quant'io, ne fera in alcun bosco
. . . . . .
. . . . . .
Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto;
Il rider doglia; il cibo assentio e tosco; . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Also bei fortschrittlicher Auswahl des Textes befangene Auffassung und Behandlung!

Ein Rätsel bleibt auch die Wahl des Namens Madrigal für die sich bildende Kunstform, da doch weder ein pastoraler Inhalt ihn rechtfertigt, noch die poetische Form an das klassische Madrigal erinnert; noch rätselhafter, wenn Biadene mit seiner bekannten Erklärung der Bezeichnung matricale = rozzo, popolare, spontaneo recht hat. Das neue Madrigal kann wenigstens mit dem Gegenteil dieser Begriffe charakterisiert werden.

Im entwicklungsgeschichtlichen Teil seiner Arbeit zeigt Cesari, wie nach dem Verfall von Frottola und Strambotto, die im Quattrocento die Kunstlyrik überwuchert hatten, sich am Beginn des 16. Jahrhunderts eine neue literarische Geschmacksrichtung durchsetzt, und wie dieser Umschwung das Madrigal heraufführt. Daran schließt sich eine treffliche Analyse der Kunstmittel der ersten Madrigalisten, und eine feinsinnige Charakterisierung der verschiedenen Madrigalschulen: der venezianischen, der florentinischen und römischen. — Da der Wert von Cesaris Arbeit, die mit einer für einen Italiener ungewöhnlichen Beherrschung der deutschen Sprache geschrieben ist, auf der sorgsamen, auf volle Kenntnis des literarischen wie musikalischen Materials sich gründenden Ausführung beruht, so erlaube man mir, auf sie selber dringend zu verweisen. Ich wüßte ihr im einzelnen nur wenige Zusätze zu machen; so z. B., daß der Textdichter von Arcadelt's berühmtem Madrigal „Il bianco e dolce cigno" Giovanni Guidiccioni ist, obwohl Anton Francesco Doni es dem Cassola zuschreibt.

München Dr. Alfred Einstein

H. Leichtentritt. Geschichte der Motette. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1908. Preis 8 M.

Als zweiter Beitrag zu den von H. Kretzschmar angeregten Handbüchern der Musikgeschichte erschien im vorletzten Jahr die Geschichte der Motette, bearbeitet von H. Leichtentritt. Die Aufgabe war insofern nicht leicht, als auf der einen Seite die klassische Motette der Niederländer und Italiener bereits durch Ambros, die deutsche Motette durch Winterfeld eine glänzende Darstellung erfahren hatte, auf der andern Seite aber das bis auf die Gegenwart hin zu bewältigende Material ein so ungeheueres ist, daß es einer besonders geschickt disponierenden Hand bedurfte, um den nach allen Seiten ausbiegenden Strom des Geschehens nicht über die Ufer fluten zu lassen. Das Buch enthält eine ziemliche Reihe Kapitel, von denen man sagen kann, daß sie diese Aufgabe glücklich lösen und eine hocherfreuliche Bereicherung der Literatur bilden. Andere stehen ihnen gegenüber, bei denen die Größe des Stoffs und die Kraft zu seiner Bewältigung sich nicht ganz entsprachen und wir die Erwartung hegen, daß eine spätere Überarbeitung dies Mißverhältnis aus der Welt schaffen wird.

Der Verfasser beginnt mit der frühen französischen Motette, deren Wesen und Bedeutung er nach den gerade im letzten Jahrzent so zahlreich erschienenen Neudrucken knapp und treffend charakterisiert, ohne dabei schon die Aubrysche Prachtausgabe der Bamberger Motettenhandschrift heranziehen zu können, die wohl erst nach Drucklegung des Buches erschien. Es folgen dann die Motettentypen der niederländischen Schulen, wobei Josquin und Clemens non papa ihrer überragenden Stellung gemäß mit ausführlicheren Analysen bedacht sind, folgt Orlando di Lasso, dessen Kapitel mit ganz besonderer Hingebung geschrieben ist und mit dem nächsten über „Palestrina und die römische Schule" wohl eins der besten des ganzen Buches ausmacht. Auch sucht der Verfasser mit trefflichem Gelingen nicht nur die unzähligen Arten und Abarten der nach-josquinschen Motette ins Klare zu stellen, die verschiedenen Techniken der einzelnen Meister zu sondern und anzugeben, wo das Neue und Eigenartige liegt, das sie hinzubrachten, er spürt auch dem poetischen Gehalte der Schöpfungen mit feinfühlender Hand nach, macht auf den Reichtum an wundervollen Klangmischungen, die Fülle inneren Lebens im Stimmenorganismus aufmerksam, geleitet und vielfach angeregt durch sein großes Vorbild Ambros. Nicht minder geschickt behandelt ist der Abschnitt über die venetianische Schule mit ihren gewaltigen doppelchörigen Motetten, das Kapitel über die konzertierende Motette in Venedig und Rom, wobei deren Motetti a voce sola als Pseudomotetten, alias geistlichen Monodien, mit Recht nur im Vorübergehen gedacht wird. Die deutsche Motette wird in zwei Gruppen dargestellt: bis zum Jahre 1600, und von Heinrich Schütz bis Bach. Abrisse

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

über die zum Teil geschichtlich noch nicht lückenlos zu überblickende Entwicklung der spanischen, französischen und englischen Motette des 15. bis 18. Jahrhunderts und ein Epilog „Die Motette seit J. S. Bach" beschließen die an feinen Bemerkungen und manchen neuen Beobachtungen reiche Darstellung.

Neben den bekannten Anthologien von Commer, Proske, Rochlitz, Lück usw. und den in der letzten Zeit fortgesetzten bezw. beendeten großen Gesamtausgaben und Denkmälerpublikationen bildeten vor allem K. v. Winterfelds zahlreiche, in der kgl. Bibliothek Berlin aufbewahrten Partiturkopien die Quellen für die Arbeit des Verfassers. Ganze Abschnitte des Buches gründen sich fast ausschießlich auf die Kenntnis dieser Winterfeldschen Musica sacra. Mit Freude wird man gewahr, wie damit ein in der Stille vollbrachtes Stück Lebenswerk dieses großen Kenners klassischer Kirchenmusik einer späteren Generation in neuer Form zugute gekommen und durch unablässiges Hinweisen auf die von ihm zusammengetragenen Schätze ihm ein neues Denkmal gesetzt ist. Man kann geradezu sagen, daß nur auf Grund von Winterfelds Vorarbeit eine Geschichte der klassischen Motette heute gewagt werden konnte, da das Spartieren auch nur der Werke der allerbedeutendsten Meister das halbe Leben eines einzelnen erfordern würde. Indessen, wieviele neue Namen, neue Werke hat die Forschung seit Winterfeld aufgedeckt, wieviel neue Quellen sind erschlossen worden, die uns Jüngeren die Pflicht einer fortdauernden, ebenso emsigen Sammel- und Spartierarbeit auferlegen! Soweit zu sehen, hat nun aber der Verfasser unseres Buches hierin neue Vorstöße nicht zu unternehmen versucht. „Da alle diese wichtigen Quellenwerke (Forster, Rhaw, Montan-Neuber) in Partitur noch nicht vorliegen, so ist über Walthers Motetten vorläufig nichts zu sagen" (S. 318). Das Promptuarium des Schadäus, ein „für die Geschichte der Motette ungemein wichtiges Quellenwerk, ist leider mangels einer Partiturausgabe nicht benutzbar" (!) (218); „leider ist nichts davon (nämlich von J. Meilands Motetten) gegenwärtig in Partitur zugänglich" (320); „dieses Hauptwerk der venetianischen Kunst (A. und G. Gabrielis Concerti) kommt gegenwärtig mangels einer Partiturausgabe für das Studium leider noch nicht in Betracht" (221). Diese befremdenden „leider" wiederholen sich leider so oft (S. 143, 193, 280, 326), daß man fragen muß, warum hat der Verfasser diesen Leiden nicht ein schnelles Ende gemacht, indem er, das Auge auf Winterfelds 130 starke Partiturbände gerichtet, aus jedem der von ihm selbst als hochwichtig angesehenen und leicht zugänglichen Sammelwerke etwa zehn oder zwölf Motetten in Partitur setzte, namentlich wenn es sich um Aufklärung über einen mit Neudrucken nicht bedachten Meister handelt. Wo sich an solchen nichts vorfand, zog sich der Verfasser mit einem seiner bösen „leider" aus der Affäre. So kommt es, daß einige Sterne am Motettenhimmel ungenügend oder gar nicht besprochen sind. Antonio Cifra z. B. ist als Motettenkomponist sicherlich am besten in Rom und Bologna zu studieren. Donfrieds „Promptuarium" (vollständig in der Kgl. Bibliothek Berlin) bevorzugt aber gerade Cifra mit mehr als 20 Motetten vor allen andern so offen, daß — abgesehen von den in andern inländischen Bibliotheken leicht zu erreichenden Originaldrucken — kein Deutscher sich über Mangel an Orientierungsgelegenheit beklagen kann. Die Erwartungen, die Ambros vor Jahren gerade bezüglich Cifras Motettenschaffen rege machte, hätten durch die kleine Mühe des Spartierens von einem Dutzend seiner Stücke wohl bestätigt werden können. Wie Cifra so ergeht es aus gleichem Grunde andern Komponisten, namentlich oberitalienischen, die bei der vor 70 und mehr Jahren allenthalben durchbrechenden Begeisterung für die römische Schule an Neudrucken etwas zu kurz kamen, z. B. Matteo Asola und seinem Landsmann Vinc. Ruffo, Tib. Massaini und dem sehr beliebten und geschätzten Leone Leoni, für die die Bibliotheken in Berlin, Augsburg, Breslau genügend Stimmenmaterial zur Verfügung stellen. Breslau, das sehr reich ist gerade an Drucken oberitalienischer Meister, hätte auch zu einer tieferen Fundierung der Bologneser Kirchenmusikschule (Cazzati, Cossini) gern die Hand geboten. Was mir im Archiv von S. Petronio in Bologna an Vokalmusik Pertis unter die Hand gekommen ist, deutet darauf hin, daß nicht alle seine Motetten im Stile des bekannten Adoramus gesetzt sind, sondern die Instrumente fleißig mitkonzertieren lassen, wie es bei Cazzati der Fall ist.

Nicht erschöpfend ist die Darstellung der Motette der neapolitanischen Schule. Die wenigen Worte, die (S. 203 ff.) über Scarlatti, Durante, Jommelli, später über Leo und Hasse

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gesagt sind, entsprechen nicht der Quantität des Produzierten, das hier freilich — wenn man auf die Editionen von Porro, Latrobe und Novello zu verzichten gezwungen ist, wie es beim Verfasser anscheinend der Fall war — schwerer zu erreichen ist als sonst. Latrobe hätte hier in manchen Punkten am besten aushelfen können. Daß der gefeierte Pergolesi in der Motette wenig geleistet, hätte angemerkt werden können. Nicht genannt sind — um einige anzuführen — Porpora, von dem manches in Deutschland vorhanden ist, Galuppi, Saratelli, Furlanetto, Sarti, Sacchini, also jene Meister, die für die venetianischen Mädchenkonversatorien sicherlich eine ganze Anzahl lateinischer Motetten geschrieben haben. Manches davon hat sich in Dresden erhalten. Wenn diese Literatur auch keineswegs auf der Höhe der alten polyphonen Motette steht, so durfte doch das Unzulängliche, was in ihr geschichtliches Ereignis wurde, nicht ignoriert werden, denn der Laie ist versucht zu glauben, die italienische Motette sei im 18. Jahrhundert plötzlich in der Versenkung verschwunden. — Unter den Engländern hätte noch Heinrich VIII. als Verfasser der von Hawkins mitgeteilten Motette Quam pulchra est, unter den Spaniern und Portugiesen Fernando de las Infantas (Victimæ paschali bei Dehn, Sammlung älterer Musik usw.) und Damian a Goes (Ne læteris nach Glarean-Hawkins) erwähnt werden können.

Unter den Deutschen vermißt man ungern Leonh. Paminger, über den erst vor wenigen Jahren (1907) K. Weinmann in diesem Jahrbuch eine bibliographische Studie erscheinen ließ, ferner Joachim a Burck, von dessen in den Eitnerschen Publikationen erschienenen deutschen Liedern (1575) einige ins Gebiet der Motette fallen (außerdem seine Cantiones sacræ!), desgleichen Barth. Gesius (Concentus eccles. 1607) und der durch G. Göhlers Dissertation wieder bekannter gewordene Zwickauer Kantor Freund mit seinen Weihnachtsmotetten. Hier war eine Benutzung der Sammlungen von Schadäus, Bodenschatz, Montanus-Neuber unbedingt notwendig, sollten keine Lücken bleiben. Die bekannten Tabulaturen Dübens in der Universitätsbibliothek Upsala hätten für andere Meister aushelfen können; besonders gut vertreten sind dort Capricornus und Caspar Förster. Der deutschen Motette des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts außer Gallus, Hasler, Prätorius und Schütz hat der Verfasser sichtlich weniger innere Wärme entgegengebracht; ihm klingen noch die lockenden Harmonien der Italiener im Ohr, wenn er von den Meiland, Calvisius, Leonh. Schröter, Greg. Lange, Melch. Franck spricht. Diese ziehen dabei natürlich den kürzeren, können aber dadurch in unserer Schätzung doch nicht an Selbständigkeit und Eigenart verlieren. Erst bei Schütz und Hammerschmidt gerät die Darstellung wieder in Fluß.

Auch die Geschichte der deutschen Motette verläuft im vorliegenden Buche schon am Anfang des 18. Jahrhunderts im Sande, und auch hier muß gesagt werden, daß trotz des Abstandes, den die Literatur des empfindsamen Zeitalters von der der Spätrenaissance trennt, ihre Abfertigung auf drei Seiten ungerecht und irreführend ist. Um den Zeitraum von Bach bis Hugo Wolf und Rich. Strauß auf acht Seiten zu erschöpfen, dazu gehört schon ein ziemlicher Mut. Von Friedr. Schneider und Bernhard Klein erfährt man gar nichts, und nur obenhin wird der Renaissance der alten Vokalpolyphonie zur Zeit Thibauts und Friedr. Wilhelms IV. gedacht. Die Namen Neuthardt und E. Nauman hätten in Gesellschaft Commers erwähnt werden müssen. Bei sinnigen Köpfen aus späterer Zeit wie Kiel, Richter, Herzogenburg, Rheinberger, vielleicht auch bei einigen aus der cäcilianischen Gruppe verweilte mancher gewiß länger, ließe sich wohl auch gern über vorzügliche Könner wie Grell etwas näher unterrichten. Da der Leser hierzu keine Gelegenheit findet und ihm die Motettenpflege weder im heutigen Italien, noch Frankreich, noch England als erheblich vorgestellt wird, so hinterläßt das letzte Kapitel des Buches den Eindruck eines betrüblichen Defizits im Haushalt des neueren a cappella-, speziell des Motettengesangs. Hier muß also bei einer späteren Auflage entschieden ein übriges getan und ergänzend und vervollständigend eingegriffen werden.

Daß freilich den Historiker, der nicht nur Palestrinas und Orlandos Stücke sondern auch den Schatz von Motetten kleinerer Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts durchgearbeitet hat, beim Anblick der neueren Kantorenmotette ein gewisses Bedauern ergreift, und er sich nur mit halbem Herzen dem zuwendet, was der Musikalienmarkt von heute manchmal an Motetten an den Tag bringt, wer könnte ihm das verübeln? Man wünschte, des Verfassers ausführliche und eindringliche Kapitel über die niederländische, italienische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und deutsche Motette vor Bach kämen recht vielen unserer der Historie noch nicht entfremdeten schaffenden Musikern unter die Hand und regte sie an, die Distanz nach Kräften zu verkleinern, die sich zwischen der Motette von einst und jetzt selbst fürs Auge des Laien auftut.

Leipzig Dr. A. Schering

Veröffentlichungen der Gregorian. Akademie zu Freiburg (Schweiz), herausgegeben von Professor Dr. P. Wagner.

III. Heft. Zur spätmittelalterl. Choralgeschichte St. Gallens. S. VI und 248 von Dr. Otto Marxer, Professor am Kollegium Maria Hilf, Schwyz. Druck der Buchdruckerei „Ostschweiz", St. Gallen, 1908. Preis Mk. 4.80; Fr. 6.—

Im III. Heft der Gregorian. Akadamie weist Dr. Marxer darauf hin, daß die St. Gallische Gesangspflege vom 9.—12. Jahrhundert in einem gewissen Gegensatz zu den anderen Kirchen des Abendlandes stand, indem sie in schriftlicher Darstellung und Vortragsweise des liturgischen Gesanges auf byzantinische Vorbilder zurückging. Die Folge davon zeigte sich in einem zunehmenden Rückgang und schließlichen Untergang (S. 1—12) des reingregorianischen Gesanges. Da man in St. Gallen die neumenreichen Jubilationen nicht mehr zu schätzen wußte, belegte man in den Sequenzen und Tropen jede Note mit einer Textsilbe, obgleich von Zeit zu Zeit aus dem Scriptorium der Abtei noch ein oder das andere Graduale und Antiphonarium hervorging. Mit dem kirchenmusikalischen Verfall ging auch der wissenschaftliche und religiöse Hand in Hand, bis endlich im 16. Jahrh. ein Umschwung zum Besseren eintrat (S. 14), besonders unter Abt Franz Geisberg (1504—1529), der die alten berühmten Sequenzen und Tropen abschreiben ließ und die Abfassung neuer Kirchengesänge veranlaßte. Eine Sammlung derselben ist uns im Kodex 546 erhalten (S. 23), den Dr. Otto Marxer in der vorliegenden Schrift bibliographisch und bibliologisch behandelt und zum Abdruck bringt und zwar (zur Ehre der Buchdruckerei sei es gesagt) in schönen Typen und 10 prächtigen Lichtdrucken.

IV. Heft. Das Graduale Junta 1611 Ein Beitrag zur Choralgeschichte des 17. Jahrh. von Dr. C. H. Leineweber. Freiburg (Schweiz). S. VII und 72. Buchdruckerei des Werkes v. Heil. Paulus, 1909. Preis Mk. 2.—; Fr. 2.50.

Im IV. Hefte der Gregorian. Akademie beschreibt Dr. Leineweber ein Graduale, das 1611 in der Offizin der Junta zu Venedig erschienen ist, und macht an zahlreichen Beispielen alle die Fehler namhaft, die wie den Choraldrucken jener Zeit so auch diesem Graduale eigen sind: Unregelmäßigkeit in allen Gesangsformen, angefangen vom Rezitativ bis zu den reichmelismatischen Gesängen, Ungenauigkeit in der Textunterlage, fehlerhafte Stellung der Schlüssel, Mängel in den Rubriken und Gesangstexten, Willkür in der Kürzung der Melodie und Psalmodie, Planlosigkeit in der Änderung der Tonfiguren, Verwischung von Chor- und Sologesang, Verletzung der einfachsten Kompositionsgesetze usw. Der Leser der Schrift kommt zur Überzeugung, daß der Choralreformator änderte, was er nicht verstand und in der II. Hälfte seines Graduale kürzte, was er in der ersten gnädig hatte stehen lassen.

Die zwei besprochenen Werke sind von unverkennbarem Werte für die Musikgeschichte und können den Interessenten warm empfohlen werden.

Seckau P. Cölestin Vivell O. S. B.

Sammlung „Kirchenmusik". Herausgegeben von Karl Weinmann. Verlag von Fr. Pustet, Regensburg á 1 M.

I. Bändchen: Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik, vom Herausgeber 1909.

In unserer alles popularisierenden Zeit ist eine neue Sammlung volkstümlich gehaltener Schriften, welche das Verständnis der „Kirchenmusik" weiten Kreisen zugänglich machen sollen, lebhaft zu begrüßen. Muß ja doch durch Eindringen in die Schönheit der Musica

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sacra ein Wall gegen alles profane und unkirchliche Element geschaffen, der Sinn und Geschmack für eine der erhabenen Liturgie würdige Musik geweckt und veredelt, aber dann auch so die Liturgie selbst in ihrer eindrucksvollen Größe und Wahrheit dem Herzen des Volkes näher gebracht werden. Darum wird jeder Freund einer echten Kirchenmusik dem Herausgeber wie dem Verlag Dank wissen, daß sie ein derartiges Unternehmen ins Leben riefen. Möge jedoch dieser Dank nicht beim bloßen Gefühle stehen bleiben, sondern auch durch eifrige Abnahme und Lektüre der gebotenen Schriften die Lebenskraft des Werkes fördern.

In pietätvoller Weise hat nun der Herausgeber dem Restaurator der klassischen Kirchenmusik, Karl Proske, das erste Bändchen gewidmet. Damit führt er uns am besten in die Erfassung des Ursprungs und Werdegangs der kirchenmusikalischen Reform des 19. Jahrhunderts und damit der Musica divina selbst ein. Klar treten aus dem Lebens- und Charakterbilde Proskes die treibenden Faktoren der Liebe zur Liturgie, des Glaubenslebens der Romantik und der Tradition hervor, welche zur Repristination des Palestrinastils innerhalb der katholischen Kirche führten. Ein „Rückblick und Ausblick" zeigt uns in gedrängter Kürze das Wirken der bedeutendsten Männer, die in Proskes Spuren gewandelt und durch Arbeiten von bleibendem Werte frohe Zukunftshoffnungen geweckt haben. Ein Anhang stellt uns Proskes nie rastende, edle, begeisterte Persönlichkeit durch Wiedergabe des Tagebuches seiner ersten italienischen Reise unmittelbar vor die Seele. Von allgemeinstem Interesse sind besonders die Mitteilungen über Entstehung und Anlage der einzigartigen sog. Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg, welche nun durch die weitblickende Huld Sr. Excellenz des Bischofes Dr. Antonius von Henle allen Musikgelehrten erschlossen und dem verdienten Verfasser dieses Schriftchens zur Verwaltung übergeben worden ist. Vielleicht wird uns letzterer bei einer zweiten Auflage auch in den theoretischen Teil der Bibliothek mehr einführen, der im vorliegenden Bändchen verhältnismäßig zu kurz gekommen ist und wird dann für die Periode des Palestrinastiles eine andere Benennung finden als die eines „Zurückgreifens auf das Mittelalter", dem doch weder der Meister von Praeneste noch Orlandus angehört hat.

II. Bändchen: Elemente des gregorianischen Gesanges von Dr. Peter Wagner, o. Prof. a. d. Universität Freiburg (Schweiz). 1909.

Die mächtige Stimme der Geschichte, die das großartige wissenschaftliche Forschen des 19. Jahrhunderts so sehr geweckt hat, ist nun auch im Heiligtum der Musica divina erschollen und fordert gebieterisch ihren Tribut, mag auch der Gehorsam liebgewordenen Gewohnheiten von Dezennien nur schmerzlich entsagen. Aber die Kirche, als Hüterin der Wahrheit und unverfälschten Tradition hat sich niemals den wahren Ergebnissen wissenschaftlicher Arbeit verschlossen; sie fordert durch den Mund ihres Oberhauptes Rückkehr zu den geheiligten Überlieferungen, denen das größere Recht der Geschichte zukommt und die, um so unmittelbarer aus dem Geiste der Kirche geboren, am reinsten und ursprünglichsten im kirchlichen Choral verkörpert sind. Zeigt uns daher das erste Bändchen in Leben und Wirken Proskes die Rückkehr zum überlieferten polyphonen Gesang — so führt uns die vorliegende Schrift in die Elemente des überlieferten einstimmigen Chorals bei der heiligen Liturgie der Kirche ein. Der Verfasser klärt uns in der Einleitung über Begriff, Wesen und Eigenschaften, sowie über Notwendigkeit und Nutzen des Studiums des Chorals auf und geht sodann im I. Kapitel zur Betrachtung der Choralgeschichte über. Ein weiteres Kapitel erläutert die Ausführung des Chorals nach Tonbestand, Notenschrift, Vortrag, wobei namentlich für die Orgelbegleitung höchst beachtenswerte Winke gegeben werden. Im dritten Kapitel ist die Theorie des gregorianischen Gesanges behandelt, so besonders Tonsystem, Tonarten, Melodiebildung und Rhythmus, während ein Abriß der Formenlehre das Ganze abschließt. Der reichhaltige Inhalt verrät überall den genauen Kenner, sowie den warmbegeisterten Verteidiger der unverfälschten Tradition und der würdigen Feier der Liturgie. Fast immer tritt der historische Standpunkt der Betrachtung hervor, so daß wir bei der lebensvollen Darstellung vor unserem geistigen Auge gewissermaßen die einzelnen Stufen des Chorals sich aufs neue entwickeln und Leben gewinnen sehen. Würde das Bändchen in einer neuen Auflage noch mehr das praktische Moment berücksichtigen, so würde es für Chorallehrende und Lernende wohl eine noch größere Bedeutung gewinnen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. Bändchen: Cantus Ecclesiastici juxta Editionem Vaticanam, quos ad usum Clericorum collegit et illustravit P. Dominicus Johner O. S. B.

Fast gleichzeitig mit der Schrift Professor Dr. Wagners über die Elemente des gregorianischen Gesanges ist als deren willkommene Ergänzung eine rein praktische Zusammenstellung der bei den heiligen Verrichtungen gewöhnlich vorkommenden Gesangesweisen erschienen. Das Büchlein vermittelt bei geringem Umfang und bequemem Taschenformat eine vorzügliche Übersicht der betreffenden Choralpartien aus Missale, Officium und Pontificale. Zum Verständnis der Choralschrift ist überall, wo es notwendig erscheint, die neuzeitliche Schreibweise der Noten beigefügt, außerdem die am häufigsten sich einstellenden Fehler bei der gesanglichen Wiedergabe des Chorals gekennzeichnet und richtiggestellt. Der lateinische Erklärungstext läßt die Schrift auch über die deutsche Sprachgrenze hinaus, besonders für Priesterseminarien, als höchst empfehlenswert erscheinen, um den Choral nach der Vorschrift der Encyclica Piana singen zu lernen.

Regensburg Dr. Wilhelm Scherer

Bachjahrbuch 1908. Im Auftrage der neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis M. 4.

Zum fünften Male geht heuer diese von den Bachfreunden nun schon als vertraute Bekannte begrüßte Publikation in die Welt. „Will man heute unsere Stellung zu Bach charakterisieren, so wäre dies etwa mit zwei Worten gesagt: Aufdeckung des Gefühlsgehaltes und Deutung der Absichten Bachs, die die Physiognomik seiner Werke bestimmen.“ Dieses treffende Wort, das A. Heuß in seiner hermeneutischen Studie über die Matthäuspassion geprägt hat, scheint nach und nach auch seitens des Bachjahrbuchs als Leitmotiv erkoren zu werden. So wird der neue Jahrgang durch eine umfassende „Ausdrucksstudie“ von W. Voigt über die drei ersten Teile des Weihnachtsoratoriums eingeleitet, der sich weiterhin ein ähnlicher kleinerer Beitrag von Heuß über die Textauffassung des Kantatenchors „Brich den Hungrigen dein Brot“ anschließt. Das damit berührte Forschungsgebiet, sowie praktische Anregungen in der Art von R. Buchmayers nur leider sehr unangenehm polemischen Studie „Cembalo oder Pianoforte“ oder Max Schneiders Ausführungen über „Bearbeitung Bachscher Kantaten“ haben jedenfalls das Hauptarbeitsfeld einer Publikation wie das „Bachjahrbuch“ zu bilden. Daneben sind dann auch bio-bibliographische Beiträge (B. Fr. Richter: „Über S. Bachs Kantaten mit obligater Orgel“) und reinbiographische Studien (R. Buchmayer: „Nachrichten über das Leben Georg Böhms mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie.“) willkommen. Das meiste Interesse in katholisch-kirchenmusikalischen Kreisen wird das diesmalige Bachjahrbuch aber durch den darin teilweise abgedruckten Vortrag Edgar Tinels „Pie X. et la musique sacrée“ erregen, der die sicherlich vielen unerwartete These aufstellt, daß nicht ein Zurückgehen auf Palestrina, sondern auf Bach jene Reform der kirchlichen, spezifisch katholischen Figuralmusik zu erreichen sei, wie sie Pius X. im Motu proprio dringend fordert. Stellung zu dieser Anschauung zu nehmen, geht im Rahmen einer kurzen Buchanzeige natürlich nicht an; jedenfalls aber wird Tinel als einer der einflußreichsten Musiker katholischer Konfession durch seine Anregung auf die weitesten Kreise nicht nur seines Landes, sondern der gesamten Musikwelt wirken.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1908. XV. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz, Leipzig, C. F. Peters, 1909. Preis M. 4.—

Der Herausgeber versteht es seinen Lesern Wein in goldenen Schalen zu bieten: Guido Adler eröffnet das Jahrbuch mit einem hochinteressanten Aufsatz über Heterophonie; ihm folgt H. Abert mit: J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Balletkomposition; daran schließt sich H. Kretzschmar: „Zwei Opern Nicolo Logroscinos“ (mit einer Musikbeilage) und „Die Jugendsinfonien Joseph Haydns“; den Abschluß bildet das mühevolle, aber äußerst schätzenswerte „Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine Empfehlung des wertvollen Buches erübrigt sich; die Namen der Verfasser der einzelnen Aufsätze bürgen für die Gediegenheit des Inhalts, wenn man auch zuweilen ein Fragezeichen — z. B. zum Einleitungsaufsatz — setzen wird.

K. W.

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1908. II. Jahrgang. Herausgegeben von Franz Schnürer. Freiburg i. Br. Herder. 1909. Preis geb. M. 7.50.

Bei der Besprechung des 1. Jahrgangs dieses wertvollen Jahrbuches haben wir ein Referat des Leipziger Musikgelehrten Alfred Heuß angeführt, das die stiefmütterliche Behandlung der Musik und die gänzliche Ausschaltung der Kirchenmusik bedauerte. Diesem Mangel hat nun der umsichtige Herausgeber abgeholfen und wir können mit Freuden ein Urteil des gleichen Referenten über den vorliegenden 2. Jahrgang zitieren: (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft X, 11/12, S. 370): „Sehr zu begrüßen ist es, daß der Anteil der Musik ein ganz anderer wie im letzten Jahrgang geworden ist. An erster Stelle findet man einen Aufsatz über „Kirchliche Musik“ ... ferner über Oper und Konzert. Gegenüber den paar Seiten im letzten Jahrgang präsentiert sich jetzt die Musik mit über 20 Seiten quantitativ und qualitativ in ganz anderer, sehr vorteilhafter Weise.“ Möge dem 3. Jahrgang eine ebenso günstige Aufnahme beschieden sein!

K. W.

Möhler-Gauss, Kompendium der katholischen Kirchenmusik. Ravensburg, F. Alber, 1909. Preis geb. M. 5.50.

Das Kompendium besteht aus 3 Teilen. Der 1. Teil enthält „Geschichte und Ästhetik“, der 2. Teil „Theorie und Praxis“, der 3. Teil „Orgel- und Glockenkunde“. Man muß den Verfassern nachrühmen, daß sie ihren Stoff wohl beherrschen und in gefälliger Form zur Darstellung gebracht haben; freilich wird bei einem solchen Werke in einer Neuauflage manches berichtigt, manches ergänzt werden müssen. Vielleicht entschließen sich die Verfasser auch bei dieser Gelegenheit den 2. und 3. Teil, der allzuviel Detail enthält, etwas zusammenzuziehen, damit das Kompendium an Einheitlichkeit gewinnt, einen etwas niedrigeren Preis erhält und so jene weite Verbreitung erlangt, die dem praktischen Buche in allen Interessentenkreisen vollauf gebührt.

K. W.

Springer Max, The art of accompanying plain chant. Translated from the German by the benedictine fathers. New York, J. Fischer & Bro.

Der Verfasser hat mit seiner „Kunst der Choralbegleitung“ und „Der liturgische Choralgesang“ (Regensburg, H. Paweleck) zwei Bücher geschaffen, die mit zu dem Besten gehören, was die neueste Literatur auf dem Choralgebiete aufzuweisen hat: überall zeigt sich der erprobte Fachmann, dem es nicht nur um eine richtige, sondern auch um eine künstlerisch wertvolle Choralbegleitung zu tun ist, ein Moment, das in unserer Kirchenmusik vielfach gar sehr im Hintergrund steht. Das obige Buch ist die englische Übersetzung von Springers deutschem Werk. Demselben empfehlende Briefe voranzudrucken, hat der amerikanische Verleger natürlich noch weniger unterlassen können, wie der deutsche, — eine Praxis, die man bei wissenschaftlichen Werken für gewöhnlich nicht gewohnt ist.

K. W.

Missale Romanum in 48°. Editio XIV. post alteram typicam. Regensburg, Fr. Pustet, 1909. Preis ungebunden M. 4.50.

Das Messbuch der hl. Kirche. Lateinisch und deutsch mit liturgischen Erklärungen bearbeitet von P. Anselm Schott. 12. Auflage. Freiburg, Herder. Preis geb. M. 3.50.

Das Missale Romanum der Firma Pustet enthält als typische Ausgabe, wie sie der Priester am Altare gebraucht, alle Meßformulare des ganzen Kirchenjahres; für die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

acht bayerischen Diözesen ist ein gemeinsames Proprium erschienen. Die vorliegende Edition bildet ein Novum in der liturgischen Fachliteratur und ist in ihrer äußerst gefälligen, kleinen Form bestimmt, das Gebetbuch für die lateinkundigen, speziell für unsere akademisch gebildeten Laien zu werden.

Das Schottsche Meßbuch wendet sich an einen anderen Kreis der Kirchenbesucher, an die des Lateins unkundigen Gläubigen. Es ist kein Zweifel, daß ein solches Gebetbuch ein innigeres Mitleben und Mitfühlen mit unserer wundersamen kirchlichen Liturgie — im engsten Anschluß an dieselbe — ermöglicht und besonders Kirchensängern und -Sängerinnen gute Dienste leistet, zumal auf Kirchenchören, wo kein Choral gesungen wird.

K. W.

Weber Wilhelm, Beethovens Missa solemnis. Neue durch einen Anhang erweiterte Ausgabe. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Preis M. 1.50.

Beethovens unvergängliches Meisterwerk hat in Prof. Weber einen begeisterten Interpreten gefunden. Beruht auch diese Interpretation auf subjektivster Gefühls- und Gedankenarbeit — deren Gipfelpunkt jedenfalls die Exegese der Meßteile S. 79 ff. bildet — so müssen wir doch gestehen, daß der Verfasser mit feinem psychologischen Verständnis dem Menschen und Künstler Beethoven nachgegangen ist. Die Frage nach der „Kirchlichkeit" der Messe hält Weber für eine „müßige": „Die Missa solemnis ist viel zu subjektiv, um objektiv kirchlich zu sein" (S. 63); und damit hat er auch das Richtige getroffen. Außer der ungarischen Stadt Pest, wo die Messe meines Wissens alljährlich zur Aufführung kommt, wird es wohl kaum mehr einen größeren katholischen Kirchenchor geben, der in gänzlicher Verkennung der katholischen Liturgie, das Riesenwerk in den Rahmen derselben zwingen möchte. Für Konzertaufführungen aber dürfte die Studie des Verfassers — besonders die treffliche musikalische Analyse (Kap. IX.) — ein sicherer Führer zum geistigen Erfassen und Miterleben sein.

K. W.

Moesmang Max, Geschichte der Altöttinger Stifts- und Kapellmusik. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Bayern. Altötting, L. Steiner, 1909.

Die größeren bayrischen Städte, besonders wenn Klöster und Stifte dort bestanden, haben eine reiche musikalische Vergangenheit hinter sich; ich erinnere an Regensburg, dem der † Dr. Dominikus Mettenleiter eine heute noch geschätzte „Musikgeschichte" widmete (Regensburg 1865), an Augsburg und Nürnberg, die den Brennpunkt des musikalischen Mittelalters bildeten (vgl. Sandberger, Denkmäler Bayer. Tonkunst Jahrg. V, 1), an München, wo ein Orlando und seine großen Nachfolger wirkten usw. Auch der berühmte Wallfahrtsort Altötting kann sich einer regen musikalischen Tätigkeit rühmen. Ist es auch nur eine bescheidene Studie, die uns der Verfasser bietet, so beruht sie doch auf zuverlässigem Quellenmaterial. Beginnend mit dem Ende des 15. Jahrhunderts entrollt uns M. ein bewegtes Bild voll interessanter Einzelheiten bis herauf in unsere Tage. (Vgl. auch Kirchenmusikal. Jahrbuch 1897.) „Ad multos annos" ruft der Verfasser dem jüngsten Kapellmeister L. Muckenthaler, der seit 1900 eine neue glückliche Periode der Altöttinger Kapellmusik inaugurierte, am Schlusse seiner Geschichte zu — an Weihnachten hat man den unermüdlichen 38jährigen Kirchenmusiker zu Grabe getragen, — eine wehmutsvolle Ergänzung der kleinen Studie.

K. W.

Franke, W. F., Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes. Hand- und Lehrbuch für den Unterricht und das Studium der Theorie der Musik. 2. neubearb. Auflage. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1909. Preis 3 Mk.

Eine Harmonielehre, — um den langatmigen Titel kurz auszudrücken — die den Stoff in klarer und übersichtlicher Weise und namentlich in einer ausreichenden Anzahl von Übungsbeispielen zur Darstellung bringt. Wenn in einem neuhinzugefügten Kapitel die Harmonisation des „Chorals" behandelt wird, so ist darunter nicht der „gregorianische" Choral, sondern der Choral der evangelischen Kirche zu verstehen.

K. W.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Riemann Hugo, Musiklexikon. 7., vollständig umgearbeitete Aufl. Leipzig, M. Hesse, 1909. Preis geb. M. 16.50.

Über die Gediegenheit dieses Musiklexikons ausführlich zu sprechen, hieße Wasser in die Donau tragen; es genügt zu sagen: das Riemannsche Musiklexikon ist das beste, das wir besitzen. Wenn ich speziell die Kirchenmusiker wiederholt auf das Werk aufmerksam mache, so geschieht es deshalb, weil vielfach die irrige Meinung besteht, das Lexikon behandle nur die weltliche Musik und lasse die Kirchenmusik abseits liegen. Nichts ist unrichtiger als das; freilich soll damit nicht gesagt sein, daß die einzelnen Teilgebiete der Musica sacra die gleich sichere Bearbeitung erfahren haben. Wo das musikhistorische Moment in Frage kommt, ist jeder Artikel ein Beweis für die peinlich-genaue Arbeitsweise des Herausgebers — ich verweise z. B. nur auf die Komponisten-Namen der klassischen Polyphonie; — wo aber der Verfasser das liturgische Gebiet betritt, da beginnt der Boden unter seinen Füßen zu wanken. Zum Beweise hierfür greife ich z. B. den Artikel „Messe" heraus, der unter anderem folgenden Satz enthält: „Weiter unterscheidet man stille Messen, bei denen nur der zelebrierende Priester und die Ministranten singen, und Ämter, bei denen auch Diakon und Subdiakon außer dem Chor singen, für welch letzteren allein auch mehrstimmiger Gesang mit oder ohne Instrumentalmusik zur Anwendung kommen kann. Missæ breves sind nur bezüglich der Ausdehnung und der angewandten Kunstmittel einfachere Formen der Missæ solemnes." Von dem Leipziger Musikgelehrten wird gewiß niemand die liturgischen Kenntnisse eines katholischen Theologen fordern, aber diese heiklen Gebiete verlangen eben einen Fachmann; musterhafte Beispiele, wie diese Artikel ungefähr abgefaßt werden sollen, gibt z. B. das treffliche „Kirchliche Handlexikon" von M. Buchberger (Allgemeine Verlagsgesellschaft, München-Berlin). Wir zweifeln nicht, daß dieser kurze, sachgemäße Hinweis für den hochverehrten Herausgeber Veranlassung sein wird, bei einer Neuauflage die betreffenden Artikel durch einen Fachgelehrten um- oder wenigstens überarbeiten zu lassen, damit sein Musiklexikon auch in dieser Sparte über alles Lob erhaben sei. K. W.

Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Leipzig, Max Hesses Verlag, 1909. Preis M. 8.—

Eine ungemein vielseitige und darum natürlich nicht ganz gleichwertige Sammlung, die aber immerhin manchen beachtenswerten Baustein zur Ästhetik, Theorie und Geschichte bringt. Von kirchenmusikalischen Beiträgen seien hervorgehoben: Mocquerau und Beyssac: „De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du Répons Tua sunt;" H. A. Gaisser, „Die Antiphon Nativitas tua und ihr griechisches Vorbild;" Fr. Ludwig, Die liturgischen Organa Leonins und Perotins; Hermann Müller, „Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomæus Anglicus De proprietatibus rerum;" P. Runge, Maria muter reinû maît; K. Weinmann, „Ein unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris;" M. Brenet, „Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France." Es ist natürlich ausgeschlossen, hier auf diese, wie man sieht, meist Detailfragen aus der mittelalterlichen Musikgeschichte behandelnden Studien näher einzugehen; so möge die Konstatierung genügen, daß sie in ihrer Gesamtheit eine Fülle interessanter neuer Gesichtspunkte erschließen. Die verhältnismäßig weitesten Linien spannt der Aufsatz von Friedrich Ludwig, „Die Organa von Leonin und Perotin," der eine sehr interessante, an historischen Schlaglichtern reiche Perspektive auf die Musikentwicklung des 13. Jahrhunderts, in deren Brennpunkt diese Werke stehen, eröffnet.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Joseph Haydns handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London. Herausgegeben von J. E. Engl. Leipzig, 1909; Breitkopf & Härtel. Preis M. 3.—

Mit der vorliegenden Publikation hat das Salzburger Mozarteum eine dankenswerte Gabe zum Haydngedächtnisjahr beigesteuert. Das aus den handschriftlichen Schätzen der Anstalt von Archivar J. E. Engl veröffentlichte Tagebuch Haydns, das der Meister auf seiner zweiten Londoner Reise (4. Februar 1794 bis

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

15. August 1795) führte, ist ja an sich kein bahnbrechendes historisches Dokument; es bietet nicht etwa eine zusammenhängende autobiographische Schilderung jenes für Haydn so erfolgreichen Aufenthalts in der gastlichen Themsestadt, dessen Anregungen wir „Schöpfung" und „Jahreszeiten" verdanken, sondern besteht nur aus zusammenhanglosen kurzen Notizen über künstlerische Erlebnisse, Schilderungen von Reiseeindrücken, Anekdoten usw. Allein fehlt so dem Inhalt auch die organische Einheit, so bietet das Ganze doch einen in seiner Art aufschlußreichen neuen Beitrag zur Erkenntnis der liebenswürdigen Künstler- und Menschennatur Haydns und wird schon aus diesem Grunde allen Freunden des Altmeisters eine liebe, werte Gabe sein. Ganz abgesehen davon aber enthält es auch manche kunst- und kulturgeschichtlich sehr interessante Aufschlüsse; Haydn war in Leben und Kunst ein scharfer Beobachter und bei aller Einfachheit und Bescheidenheit zur rechten Zeit auch ein schlagfertiger Kritiker. So überliefert uns sein Tagebuch u. a. eine Reihe köstlicher Glossen aus dem Musikleben und -treiben der vornehmen Londoner Welt; interessante Volkssitten und -bräuche werden gestreift, und auch manche politische Schlaglichter fallen herein, so daß uns aus diesen schlichten, vergilbten Tagebuchblättern ein buntfarbiges, vielseitiges Bild entgegentritt, das seinen eigenartigsten Reiz durch die geniale Künstlerpersönlichkeit des Schreibers erhält. Die Textkritik erscheint, soweit sich dies ohne Kenntnis des Originals beurteilen läßt, vom Herausgeber mit Sorgfalt behandelt. Da auch die äußere Ausstattung des Büchleins, die ein gutes Porträt des Meisters und einige Faksimiles der Originalhandschrift bringt, sich sehr vorteilhaft gibt, wird es dem hübschen „Tagebuch" am Beifall der Haydnfreunde nicht fehlen.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria. Von **Franz Artaria** und **Hugo Botstiber.** Artaria & Co. Wien 1909.

Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel. Von **Hermann v. Hase.** Breitkopf & Härtel. Leipzig 1909. Preis M. 2.50.

Es sind zwei musik- und kulturhistorisch interessante Beiträge, die die beiden Verlagshäuser mit vorstehenden Schriften zur heurigen Haydn-Zentenarfeier geboten haben. Namentlich die Publikation von Artaria bringt neben der Zusammenstellung des bereits in Nohls „Musikerbriefen" und Pohls Haydnbiographie Veröffentlichtem manches seither noch unbekannte Briefmaterial des Meisters ans Tageslicht. Es kommt dabei neben dem originellen Gesamtbild auch viel neues, wenngleich nicht eben epochemachendes Detail zutage. Mit Artaria stand Haydn von 1779 an bis zu seinem Tode (1809) in Geschäftsverbindung. In den letzten zehn Jahren, als Österreich seit 1797 unter den Wirren der Napoleonischen Kriege litt, und infolgedessen natürlich auch der Musikalienhandel starke Einbuße erfuhr, hatten freilich die Beziehungen zu der Wiener Musikfirma die frühere Bedeutung verloren. Nun wurden Breitkopf & Härtel in Leipzig, mit denen Haydn erstmalig 1789 in geschäftliche Verbindung trat, Hauptverleger des Meisters. Diese Firma schickte nicht nur die populärsten Früchte von Haydns schaffensfrohem Alter, die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" in die Welt, sondern betrieb damals bereits den Plan jener Gesamtausgabe der Haydnschen Werke, die nunmehr hundert Jahre später endlich zur Tat geworden ist. Auch die Breitkopf & Härtelsche Publikation bringt neues briefliches und sonstiges dokumentarisches Material, erscheint somit als schätzbarer Quellenbeitrag zur Haydnbiographie. Man trifft dabei auf so manche zeitgeschichtlich interessante Notiz; wenn z. B. Haydn mit dem Verleger wegen des Honorars für sechs Sonaten „mit Akkompagnement" unterhandelt, so erscheint diese Bezeichnung „mit Akkompagnement" als eine deutliche und merkwürdige Erinnerung an das Generalbaßzeitalter, wo man auch bei Pianofortekompositionen oft nur Baß und Melodie notierte und die Ausfüllung der Mittelstimmen — eben das „Akkompagnement" — der Improvisation des Spielers überließ. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts freilich waren diese Traditionen schon im Aussterben begriffen, und im Generalbaßspiel die Musikliebhaber nicht mehr so ferm wie ihre Väter und Urgroßväter: daher Hayndns Angebot von Sonaten mit „Akkompagnement." — Beide Schriften sind im übrigen auch mit reichem Bilder- und Faksimileschmuck versehen, repräsentieren sich also äußerlich wie inhaltlich gleich vorteilhaft.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Durchgesehene, verbesserte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis M. 3.—

Ein interessanter Quellenbeitrag zur vielerörterten „Wunderkindsepoche" des Großmeisters hat das aus der Zeit von Mozarts Londoner Aufenthalt im Jahre 1764 stammende Skizzenheftchen bezüglich dieser seiner Bedeutung sehr stark abweichende Wertungen erfahren. Während der Herausgeber in der Vorrede meint, es kündige sich in den kleinen Tonstücken, die es enthält, schon der „fertige Mozart" an, kommt ein, im übrigen sehr sachlich gehaltenes Referat der Zeitschr. der Intern. Musikgesch. Jahrg. X., Seite 181 f. zu dem entgegengesetzten Resultat, daß diese Publikation infolge der satztechnischen Unsicherheit, die sie auf Schritt und Tritt verrät, ganz dazu angetan sei, die Tradition von Mozart, dem selbtschaffenden Wunderkind, zu zerstören. Beide Ansichten dürften wohl über das Ziel hinausgehen; die schroffe Ablehnung namentlich hat doch zu wenig berücksichtigt, daß es sich bei den vorliegenden Stücken nicht um fertig ausgefeilte Kompositionen, sondern größtenteils um ganz flüchtig hingeworfene Skizzen handelt, worauf schon der Charakter der Handschrift hindeutet. Daraus erklärt sich auch die große Ungleichwertigkeit des Ganzen, das höchst mangelhafte mit durchaus korrekten Stücken paart; die letzteren sind eben augenscheinlich sorgfältig ausgearbeitete Studien. Daß manche Stücke, wie z. B. namentlich die vom Herausgeber ziemlich ungerechtfertigt hervorgehobene „Fuge" noch starke Lücken in der satztechnischen Fertigkeit des jugendlichen Künstlers erkennen lassen, wird niemand bestreiten, aber bei einem achtjährigen Kind muß eben doch ein relativer Wertmaßstab angelegt werden. So manche Härten und Leerheiten des Satzes werden übrigens verschwinden, wenn man berücksichtigt, daß die Kompositionen noch dem Continuozeitalter angehören, mithin auf improvisatorische Ausfüllung der Mittelstimmen gerechnet ist. Manchmal tritt neben dem klaviertechnischen auch ein ausgesprochen orchestraler Charakter zutage, so z. B. zu Anfang von Nr. 28. Von den knappen, an der Spitze der Publikation stehenden Stückchen sind im übrigen manche in Erfindung und Ausführung so anmutig und reizvoll, daß sie, etwas bearbeitet, wohl als dankbare Unterhaltungsstückchen im jugendlichen Klavierunterricht Verwendung finden könnten. — Um die Editionstechnik zu beurteilen, müßte man das Original zur Hand haben; immerhin gewinnt man den Eindruck, als ob der Herausgeber in der Freude über seinen Fund manchmal es etwas an der nötigen kritischen Vorsicht habe mangeln lassen. Trotzdem verdient er unseren Dank für die Vermittlung des Neudrucks, der, mag man über seinen speziell künstlerischen Wert denken wie man will, jedenfalls für alle Mozartfreunde von großem Interesse ist.

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

Cahn-Speyer Rudolf, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. 301 Seiten. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. Mk. 7.50

Seydelmanns Name lebte vornehmlich in seinen Kirchenkompositionen fort. Nur ein Teil derselben ist auf uns gekommen, den das „chronologisch-bibliographische Verzeichnis" des vorliegenden Buches mit Angabe der Fundorte nennt. Der Verfasser macht jedoch nicht Seydelmanns Kirchenstücke, sondern dessen dramatische Musik zum Gegenstand seiner Forschungen.

Zuerst bietet das Buch eine aktenmäßige „Lebensbeschreibung Seydelmanns", wobei die Werke des Künstlers festgestellt werden. Der Verfasser bringt hierzu zahlreiches, neues Material bei und vermag auch auf das Dresdener Musikleben jener Zeit, auf Naumann, Schuster und Paer interessante Streiflichter zu werfen. Hierauf erfahren die Singspiele und Opern Seydelmanns (die schöne Arsene, der lahme Husar, la serva scaltra, il capriccio corretto, la villanella di Misnia, il mostro ossia la gratitudine amore, il Turco in Italia, Amor per oro, Circé) eine ausführliche Besprechung sowie Einstellung in die Operngeschichte. Hierbei unterscheidet aber der Verfasser zu wenig zwischen den einzelnen Richtungen der neapolitanischen Schulen (z. B. S. 51, 94/5) und hebt deren verschiedenartige Bestrebungen nicht deutlich genug hervor, wie er auch mit den Traetta, Teratella, Jommelli zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wenig vertraut scheint. Darunter leiden manchmal etwas die Urteile. Nach Cahn-Speyers Darlegungen läßt die „Arsene“ eine „Verschmelzung deutscher und italienischer Stilelemente“ erkennen und gehört zu jenen deutschen Singspielen, die zur „Entstehung einer ernsten deutschen Oper beigetragen haben“ (S. 67/68). Der „lahme Husar“ nähert sich der „reinen Gattung des Singspiels“, wenngleich auch er sich nicht ganz den italienischen Einflüssen entziehen kann (S. 69). In diesem Stücke interessiert die Romanze Michels („Im Schwabenland im Dorfe Styr“), in der die Begleitung mit Rücksicht auf den wechselnden Inhalt der einzelnen Strophen Wandlungen erfährt. Die „Serva scaltra“, die der Entstehung nach vor diese beiden Singspiele anzusetzen ist und als Frucht der italienischen Eindrücke gelten kann, zeigt keine persönlichen Züge. Ein hübsches Beispiel zur Geschichte des Leitmotivs findet sich bei den Urteilsaussprüchen der Magd (S. 75). Nur wenig kam in „il capriccio corretto“ das Libretto dem Musiker entgegen. Wo aber dies der Fall war, da taute Seydelmann auf und schrieb „bedeutende und charakteristische Musik“ (S. 78). In bemerkenswerter Weise leitet hier die Ouvertüre in das 1. Rezitativ über und nimmt nach diesem wieder seinen Fortgang, wozu m. E. die Ouverture von Jommellis „Fetonte“ hätte in Vergleich gesetzt werden können. Im Accompagnato finden reichere instrumentale Mittel Verwendung; „von dramatischer Wucht“ ist das Rezitativ und die Arie Dilicatis erfüllt. Hübsche komische Wirkungen, an denen auch das Orchester (Soli einer Violine und eines Kontrabasses) Anteil hat, treffen wir in den Partien Narcissos. Wie in dieser Oper, so übte auch in der „Villanella di Misnia“ der minderwertige Text auf die Komposition eine lähmende Wirkung aus. Auf einer ganz anderen Stufe stehen „il mostro“ und „il Turco in Italia“ hinsichtlich der Szenenkomposition, der Instrumentierung (Bläser) und der Chorbehandlung (S. 82). Während „Amor per oro“, in der wir eine Steigerung der Orchestertechnik bemerken, gegenüber diesen Stücken zurücktritt, erregen in der Solokantate „Circé“ die Accompagnati unser besonderes Interesse (S. 95).

Nach den Opern behandelt der Verfasser Seydelmanns Lieder und Oratorien (la Betulia liberata, Gioas, Rè di Giuda, la morte d'Abele) von denen er „la morte d'Abele“ nicht nur als das bedeutendste Werk, das der Künstler geschrieben, sondern auch als „eines der bedeutendsten Werke, die von der ganzen Hasseschen Schule nach Hasses Tode hervorgebracht worden sind“, erklärt (S. 99). In der „Zusammenfassung“ sucht der Verfasser ein Gesamtbild des Opernkomponisten Seydelmann zu entwerfen und mit besonderem Nachdruck dessen Ausnahmestellung in Dresden hinsichtlich des deutschen Charakters der Opern darzutun.

Im Anschluß an das bereits erwähnte „chronologisch-bibliographische Verzeichnis“ macht der Verfasser in diplomatisch getreuer Weise von einer Reihe von Aktenstücken aus dem Kgl. Hauptstaatsarchive in Dresden Mitteilung. Von Seite 130 bis 301 reicht dann der gestochene Notenteil. Es wird vielleicht nicht an Stimmen fehlen, die sich gegen diesen überreichen Notenteil wenden werden. Gewiß könnte manche mitgeteilte Stelle in Wegfall kommen. Im Ganzen genommen aber müßte man m. E. dem Verfasser Dank wissen, daß er Mühe und Opfer nicht gescheut hat, uns mit einem so umfangreichen, unbekannten Notenmaterial bekannt zu machen, das in den Stand setzt, uns auch selbst ein Urteil über Seydelmann zu bilden. Leider hat es der Verfasser unterlassen, der Buchausgabe seiner Arbeit ein Register beizugeben.

Das Buch, das durch Theodor Kroyer angeregt worden ist, hat als Dissertation gedient, und zeigt die Vorzüge der Münchener musikwissenschaftlichen Schule.

Marburg a. L. Dr. L. Schiedermair

Georg Böhm, Kantate „Mein Freund ist mein, und ich bin sein“. Bearbeitet von Rich. Buchmayer. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die von R. Buchmayer aufgefundene Kantate hat auf dem letzten Bachfest in Chemnitz ihre erste Neuaufführung erlebt und allgemeines Entzücken hervorgerufen. Vier Solostimmen (Sopran, Alt, Baß, Tenor) singen in vier köstlichen Solostücken mit geradezu schwärmerischer Hingebung ihren Seelenbräutigam an; zwei prachtvolle Chöre mit Instrumentalbegleitung rahmen ihre Sätze ein. Nun liegt endlich diese Perle alter Kantatenkunst in ausgezeichneter Bearbeitung und Einrichtung fürs moderne Konzert vor.

Leipzig Dr. A. Schering

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

	Seite
Agostino Steffani. Biographische Skizze von Dr. Alfred Einstein—München.	1
Beiträge zur Geschichte des französischen Orgelspiels von Direktor Ernst v. Werra—Beuron.	37
Surgit in hac die. Liturgisch-musikalische Studie zur Auferstehungsfeier in Böhmen von Prof. D. Orel—Prag.	59

Kleine Beiträge

Choralgesang und Kunstgesang von Dr. H. Löbmann—Leipzig.	95
Die Sektion für Kirchenmusik auf dem III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien 1909.	104
Alte und moderne Kirchenmusik. Historisch-kritische Bemerkungen zur Theorie und Praxis vom Herausgeber.	107
Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes von Professor Dr. H. Müller—Paderborn.	113
Über gregorian. Choralgesang.	117
Zur Geschichte des altrussischen Kirchengesanges von Professor Dr. P. Wagner—Freiburg (Schw.).	123
Ein musikalischer Besuch in deutschen Lehrerseminarien von Dr. A. Möhler—Steinhausen.	130
Die Generalversammlungen des Cäcilienvereins von P. R. Johandl—Göttweig.	139
Was tut unserer Kirchenmusik vor allem not? (Wiener „Kongress-Bericht").	144
Der kirchenmusikalische Instruktions-Kurs in Pilsen 1909 von P. V. Vacek—Tepl.	145
Papst Gregor der Große ein Ire? von Dr. Grattan Flood—Enniscorthy (Irland).	147

Kritiken und Referate

I. Musik-Werke

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, Band XXXIV. — Newe Deudsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen. Herausgegeben von Johannes Wolf. (Univ.-Doz. Dr. Schering—Leipzig).	148
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XVI. Jahrgang. Erster Teil. Heinrich Isaac, Choralis Constantinus II. Herausgegeben v. Anton v. Webern.	149
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XVI. Jahrgang. Zweiter Teil. Johann Albrechtsberger, Instrumentalwerke. Herausgegeben von Oskar Kapp. (Univ.-Doz. Dr. Schmitz—Starnberg).	150
Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. 19. Band. Herausgegeben von F. X. Haberl.	152
Werke von Jakob Obrecht. 1. & 2. Heft. Herausgegeben von Johannes Wolf.	154
Heinrich Schütz. Historia von der Geburt Jesu Christi. Herausgegeben von Arnold Schering. (Dr. Leichtentritt—Berlin).	157
P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. Septem ultima verba Christi in cruce. Oratorium in zwei Teilen. (Univ.-Doz. Dr. Schmitz—Starnberg).	159
Gauss Otto. Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit. I.—III. Band.	159
Diebold Johannes. Orgelstücke moderner Meister. I.—III. Band. (Der Herausgeber).	159

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II. Bücher und Schriften

Choralbücher. 161
Ritus Missæ ecclesiarum orientalium ed. Maximilianus, Princ. Reg. Saxonum Dux I.—V. Fasc. 168
Riemann Hugo, Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrhundert. (Univ.-Prof. Dr. Wagner—Freiburg Schw.) 170
Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik IV. Band. 172
Cesari Gaetano, Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhdt. (Dr. Einstein—München). 176
Leichtentritt H., Geschichte der Motette. (Univ.-Doz. Dr. Schering—Leipzig). 177
Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg (Schw.)
III. Heft, Dr. Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. 180
IV. Heft, Dr. Leineweber, Das Graduale Junta 1611. (P. Vivell O. S. B. Seckau). 180
Sammlung Kirchenmusik.
I. Bd., Weinmann, Karl Proske. 180
II. „ Wagner, Elemente des gregor. Gesanges. 181
III. Bd., Johner O. S. B., Cantus ecclesiastici (Prof. Dr. Scherer—Regensburg). 182
Bach-Jahrbuch 1908. (Dr. Schmitz—Starnberg). 182
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1908. 182
Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1908. 183
Möhler-Gauss, Kompendium der kathol. Kirchenmusik. 183
Springer M., The art of accompanying plain chant. 183
Missale Romanum. 183
Schott, Das Meßbuch der hl. Kirche. 183
Weber, Beethovens Missa solemnis. 184
Moesmang, Geschichte der Altöttinger Stifts- und Kapellmusik. 184
Franke, Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes. 184
Riemann, Musiklexikon. (Der Herausgeber). 185
Riemann-Festschrift. 185
Engl, Jos. Haydns handschriftl. Tagebuch. 185
Artaria-Botstiber, Jos. Haydn und das Verlagshaus Artaria. 186
Hase v., Jos. Haydn und Breitkopf & Härtel. 186
Schünemann, Mozart als achtjähriger Komponist. (Dr. Schmitz—Starnberg). 187
Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. (Univ.-Doz. Dr. Schiedermair—Marburg). 187
Böhm, Kantate. (Univ.-Doz. Dr. Schering—Leipzig). 188

An die H. H. Mitarbeiter

Einsendungen (Aufsätze, Kleine Beiträge, Kritiken und Referate) für den 24. Jahrgang 1911 mögen bis 1. Oktober 1910 erfolgen:

An die Redaktion des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs

Dr. Karl Weinmann, Regensburg, Albertstraße 7/I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Anzeigen zum Kirchenmusikalischen Jahrbuch.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg:

PIUS X.

Ein Lebensbild

nach der italienischen Originalausgabe

von Dr. **Luigi Daelli.**

Übersetzt und fortgeführt

von Dr. **Gottfried Brunner,**

Professor am Kollegium der Propaganda in Rom.

In reich koloriertem Umschlag geheftet ℳ 6.—

In Original-Kaliko-Einband mit Reliefpressung ℳ 8.—

An Stelle jeder weiteren Anpreisung dieses Papstbuches bringt die Verlagshandlung nachstehend die empfehlenden Worte Sr. Exzellenz des Hochwürdigsten Herrn Bischofs von Regensburg zum Abdruck, mit denen Hochderselbe das Buch einzuführen die Gnade hatte:

Die Verlagsanstalt Pustet hat mich gebeten, dem Buche einige empfehlende Worte mit auf den Weg zu geben. Es soll mir nicht schwer fallen.

Es hat einmal jemand gesagt, immer habe er gefunden, daß ein Buch sich am besten und ganz vorzugsweise zum Geschenke eigne; denn immer wieder kehre man, und zwar in besonders guter Stunde, zu ihm zurück und immer wieder erinnere man sich mit besonderer Freude des freundlichen Gebers.

Dies kann nun freilich nicht von jedem Buche gesagt werden, sondern nur vom guten Buche. Das Buch muß einen wirklich edlen seelischen Genuß bereiten. Es muß in uns das Gefühl eines seligen Momentes zurücklassen.

Ein solches Buch ist das vorliegende Papstbuch. Was uns an dem Buche besonders anspricht, ist die Naturtreue und die Frische der Darstellung. Alles ist mit weicher, warmer Feder geschrieben. Der Verfasser nennt es ein Lebensbild. Das trifft auf jedem Blatte zu. Zug um Zug ist es dem Leben abgelauscht. Nichts Überschwengliches, nichts Aufdringliches, nichts die Bescheidenheit Verletzendes, kein Hauch von bloßer Phantasie findet sich in ihm. Der Verfasser will nur schildern, was er, was andere, was Bekannte, Verwandte, Freunde, Altersgenossen des Gefeierten als kostbare Erinnerungen aus dem Leben mit sich herumtragen. Und darum ist die Schilderung so unmittelbar und partienweise so rührend und ergreifend, daß das Herz sich unwillkürlich dem Manne zuneigt, der selbst alle Herzen elektrisiert.

Wir werden deshalb nicht fehlgehen, wenn wir das Buch zu dem Besten zählen, was bisher über das Leben des Heiligen Vaters erschienen ist. Was dann seinen Wert noch besonders erhöht, ist der überaus reiche Bilderschmuck. Wir zählen über 200 Illustrationen, ein wahres Panorama für alt und jung.

So liegt denn der Wunsch nahe und ihm sei hiemit lebhaft Ausdruck gegeben: Möge das schöne Werk recht viel offene Türen finden! Liebe und Verehrung hat es geschaffen, Liebe und Verehrung möge es wecken allüberall, wo die Hand des Heiligen Vaters segnend ruht!

Regensburg, den 28. Oktober 1908.

† **Antonius,** Bischof von Regensburg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorzügliche Orgelliteratur.

In unserm Verlage erschien:

Klassisches Prima-Vista-Album. 120 leicht ausführbare Tonstücke für Orgel oder Harmonium von **W. Wilden**, op. 7. 5 ℳ.

„Ein praktisches Werk für jeden Orgelspieler, insbesondere für jene, denen die Gabe des freien Phantasierens nur in geringem Maße beschieden ist, und denen technische Fertigkeit noch abgeht." („Schles. Volksztg.")

60 leichte Tonstücke in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten für Orgel oder Harmonium von **J. Spanke.** 2.40 ℳ.

„Äußerst empfehlenswerte kurze Tonstückchen zum Abspielen. Würdig, ernst und lieblich zum Anhören, sind sehr würdig." („Cäcilia", Straßburg.)

Pleno Organo. 68 Festvor- und -nachspiele für die Orgel gesammelt und herausgegeben von **A. Jos. Monar**, op. 15. 6.50 ℳ.

„Diese Sammlung längerer, feierlicher Orgelstücke, von lebenden, rühmlichst bekannten Kirchenkomponisten, gehört zum Besten, was die kath. Orgelliteratur besitzt. . . ." („Nord-Amerika.")

Verzeichnis wertvoller Kirchenmusikalien **gratis und franko.**

Junfermannsche **Buchhandlung, Paderborn.**

Die **wirkungsvollsten** Festspiele zur Aufführung **mit lebenden Bildern** sind **Domkapitular H. F. Müllers**

Oratorien und geistlichen Festspiele.

Bereits in über 2000 Städten mit großartigem Erfolge aufgeführt.

Klavierauszüge bereitwilligst zur Ansicht.

Fulda. **Alois Maier**

Königl. Hof-Musikverlagshandlung.

In jedem Hause, wo gute Musik gepflegt wird, sollte auch eine

HAUS-ORGEL

(**Harmonium**, amerik. Saugsystem) zu finden sein.

Herrlicher Orgelton. **Prächtige Ausstattung.**

— Preise von 78 Mark an. —

Illustrierte Kataloge **gratis.**

Alois Maier, königl. Hoflieferant, **Fulda** (Gegr. 1846).

Prospekte auch über den neuen **Harmonium-Spiel-Apparat** (Preis mit Notenheft von 305 Stücken nur **30 Mk.**), mit dem jedermann ohne Notenkenntnis sofort 4stimmig Harmonium spielen kann.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kostbare alte Musikwerke.

In dem vor kurzem erschienenen **Katalog 121: „Musik“** finden Musikfreunde eine schöne Auswahl von **Neumenmanuskripten des 12. und ff. Jahrh., frühen Notendrucken hymnolog. Werken, kostbaren liturgischen Büchern, kirchl. und weltl. Liedern mit Musik, Werken deutscher Literatur mit Musikbeilagen, Autographen, Manuskripten, darunter grössere Kompositionen, von:**

Mozart, Wagner, Liszt.

Viele sehr seltene und kostbare Stücke. :: :: :: Katalog frei und unberechnet.

München, Hildegardstraße 14.

Ludwig Rosenthal's Antiquariat.

Verlag von **W. Sulzbach** (Inh. Peter Limbach) **Berlin W. 57.**

Missa Vestiva i Colli

a 8 voci

von **Ruggiero Giovanelli** (cc 1560—1625)

für den praktischen Gebrauch

herausgegeben von **Herman-Walther Frey.**

Partitur 3 ℳ, die 4 Stimmen (jede 30 ₰) 1 ℳ 20 ₰.

Dieses Meisterwerk Giovanellis, welches handschriftlich in einer Kopie aus dem Jahre 1736 (Archiv der Sixtinischen Kapelle Cod. 122) überliefert ist, erscheint jetzt zum erstenmal im Druck und wird dadurch allen einigermassen leistungsfähigen Kirchenchören zugänglich gemacht.

Zu beziehen durch alle Musikalien- und Buchhandlungen, sowie direkt von der Verlagshandlung.

✣ ✣ ✣ Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg,** ✣ ✣ ✣

zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Die heilige Cäcilia,

Jungfrau und Märtyrerin. Verfaßt von Dr. P. A. Kirsch. :: Reich illustriert. :: Klein-4°. :: In feinem Leinwandband mit Goldschnitt Mk. 6.—. ::

Dr. Franz Witt,

Gründer und 1. Generalpräses des Cäcilien-Vereins. Ein Lebensbild. Von Dr. Anton Walter. Mit dem Bildnisse Dr. Witts. 2. Auflage. 8°. :: In Halbchagrinband Mk. 3.—. ::

Choral-Wandtafeln

zur Erlernung des vatikanischen Choralgesanges von P. **Dom. Johner,** O. S. B. ::

Preis der drei Tafeln unaufgezogen zusammen Mk. 2.40; aufgezogen auf 2 Leinwandtafeln mit Stäben (Format :: 100×98 cm.) zusammen Mk. 5.80. ::

Eine Anleitung zum praktischen Gebrauche derselben wird jeder Bestellung :: unberechnet beigefügt. ::

Theoretisch-praktische Harmoniumschule

für den kirchlichen Gebrauch mit über 300 leichten Vorspielen etc. in allen Tonarten und den Begleitungen zu den Meß- und Vesper-Responsorien, Präfationen, Pater noster, Psalmtönen, Asperges, Vidi aquam, O salutaris, Tantum ergo und Veni Creator. Von J. Singenberger. 5., vermehrte und verbesserte Auflage. Hoch-4°. M. 6.—, in Leinwandbd. M. 8.—.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg:**

Früher Mk. 20.— In Originalleinwandband. **Jetzt Mk. 10.—**

Deutsche Choral-Wiegendrucke

von P. **R. Molitor** (O. S. B.).

Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckes in Deutschland. Gr.-4°. Mit 20 polychromen Tafeln, einer Photogravüre und 72 Seiten Text.

Für das Studium der Inkunabeln und für die Geschichte des Chorals ist dieses Werk von großer Bedeutung.

Von höchstem Interesse für alle Freunde klassischer Kirchenmusik!

Sammlung

ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche

von **Stephan Lück,** Domkapitular.

Neu herausgegeben von **Michael Hermesdorff** und **Heinrich Oberhoffer.**

Vier Bände. Kl.-Quart in prachtvoller Ausstattung.

Band I enthaltend 9 vierstimmige Messen. 160 S. Mk. 2.40.
„ II enthaltend 9 drei-, vier- und sechsstimmige Messen. 184 S. Mk. 2.40.
„ III enthaltend 44 drei-, vier-, fünf-, sechs-, acht- und neunstimmige Motetten. 192 S. Mk. 2.40.
„ IV enthaltend 47 vier-, fünf- und sechsstimmige Motetten. 232 S. Mk. 2.40.

Das ganze Werk in 2 Bände gebunden Mk. 12.—. Jeder Band ist auch apart zu haben.

Die ersten 2 Auflagen dieser herrlichen Sammlung waren in auffallend kurzer Zeit vergriffen, wozu die warme Empfehlung vieler Hochw. Herren Bischöfe beigetragen hat.

Von den früheren durch Herrn Dr. F. X. Haberl herausgegebenen, hochinteressanten Jahrgängen des **Kirchenmusikalischen Jahrbuches** sind noch vorhanden und werden zu den nachstehenden antiquarischen Preisen verkauft:

Die Jahrgänge	1876	bis	1883 und 1885	für	Mk.	5.50
„ „	1886	„	1889	„	„	4.50
„ „	1893	„	1897	„	„	6.—
„ „	1898	„	1901	„	„	6.—
„ „	1902	„	1905 und 1907	„	„	7.50

Die Jahrgänge 1908 (XXI. Jahrg.) und 1909 (XXII. Jahrg.), herausgegeben von Dr. K. Weinmann werden geneigter Abnahme empfohlen.

Preis jeden Jahrganges Mk. 3.40, in Leinwandband Mk. 4.—

Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neue römische Choralbücher
(Editio Vaticana)

und darauf bezügliche Literatur aus dem Verlage von

Friedrich Pustet in Regensburg.

Graduale S. Romanæ Ecclesiæ SS. D. N. Pii X. Pont. Max. jussu restitutum et editum. Edit. Ratisbon. juxta Vaticanam. 928 S. in 8°. In solidem Halbfranzband mit Rotschnitt Mk. 6.—

Kyriale seu Ordinarium Missæ cum **Missa pro Defunctis** juxta **ed. Vaticanam.** Ed. VI. 8°. IV und 124 S. In Leinwandband 1.30

Kyriale parvum sive Ordinarium Missæ **ex ed. Vaticana** a SS. D. N. Pio PP. X. evulgata excerptum. 48 S. in 12°. In Leinwandband —.50

Commune Sanctorum juxta **ed. Vaticanam** a SS. D. N. Pio PP. X. evulgatam. 82 Seiten in 8°. In Leinwandband 0.90

Missa pro Defunctis, Toni Communes Missæ necnon Modus cantandi Alleluja tempore Paschali secundum octo Tonos juxta **ed. Vaticanam** a SS. D. N. Pio PP. X. evulgatam. IV und 36 Seiten in 8°. In Leinwand kartoniert 0.45

Organum comitans ad Kyriale seu Ordinarium Missæ et ad **Missam pro Defunctis,** quod juxta **ed. Vaticanam** harmon. ornavit Dr. Fr. X. Mathias. 152 Seiten in Hoch-Quart. In Halbfranzband 6.30

Organum comitans ad Commune Sanctorum, auctore Dr. Fr. X. Mathias. 124 S. in Hoch-Quart. In Halbfranzband 4.70

Gradualbuch. Auszug aus der Editio Vaticana mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Texte und Rubriken, herausgegeben von Dr. K. Weinmann. IV und 658 Seiten in 8°. In Doppelleinwandband mit Rotschnitt 4.—
In Halbchagrinband „ „ 4.60

Epitome ex Editione Vaticana Gradualis Romani von Dr. Fr. X. Mathias. Ausgabe auf 5 Linien in moderner Notation. XXIV und 1098 Seiten in 12°. In Halbfranzband 5.60

Kyriale seu Ordinarium Missæ et **Missa pro Defunctis.** (Mit moderner Notation.) Ed. VII. 140 Seiten. Von Dr. Fr. X. Mathias. In Leinwandband 1.10

— — Dasselbe. **Komplette Volksausgabe.** 248 Seiten in Taschenformat (32°). In Leinwand kartoniert —.50

Officium pro Defunctis cum Missa et Absolutione nec non Exsequiarum Ordine. Ed. Ratisb. juxta Vatic. 96 S. in 8°. In Leinwandb. 1.–

— — Dasselbe. Ausgabe in moderner Notation von Dr. Fr. X. Mathias. In Leinwandband 1.—

Johner P. **Dom.** O. S. B., **Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges.** 314 Seiten in 8°. In Leinwandband 2.65

Französische, englische, italienische Ausgabe zum gleichen Preis.

— — **Cantus Ecclesiastici** juxta editionem Vaticanam. In Leinen kartoniert Mk. 0.80; in Original-Leinwandband 1.—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ein **neues Verlags-Unternehmen**
der Firma **Friedrich Pustet** in **Regensburg:**

Sammlung „Kirchenmusik"

herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann.**

Die Sammlung „Kirchenmusik" will bei der Überproduktion auf kompositorischem Gebiete durch kurzgefaßte, billige Handbücher einführen in Theorie und Praxis der Kirchenmusik und so die hohen Ideale verwirklichen helfen, die Papst Pius X. in seinem Motu proprio vom 22. November 1903 vorgezeichnet hat. Was man sonst nur mühsam und zerstreut findet, soll in der S. K. durch erprobte Fachmänner nach einheitlichem Plan zusammengestellt werden. Die S. K. wird demgemäß enthalten: Lehrbücher für Theorie und Praxis, Einführung in die Schönheit kirchlicher Liturgie und Kunst, Biographien hervorragender Kirchenmusiker zur Nachahmung und Begeisterung.

Was die Eigenart der S. K. richtunggebend bestimmt, ist: praktisch-handlicher Charakter, wissenschaftliche, der neuesten Forschung entsprechende Korrektheit, prägnante Kürze und lebensvolle, populäre Darstellung. Jedes Bändchen ist in sich abgeschlossen; alle vereint sollen eine erschöpfende „Kirchenmusikalische Handbibliothek" bilden.

Bereits erschienen sind:

Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik. Vom Herausgeber.

Mit diesem Bändchen eröffnete der bekannte Regensburger Musikgelehrte Dr. Weinmann die vielversprechende Sammlung „Kirchenmusik". Wir begrüßen es mit ganz besonderer Freude, daß gerade eine Aufzeichnung des so reich bewegten Lebens des in den Annalen der Geschichte der Kirchenmusik epochemachenden Kanonikus Dr. Proske (1794—1861) an der Spitze steht. Trotz der bereits veröffentlichten Biographien ist die vorliegende, von Meisterhand geschriebene und von jedem trockenen Gelehrtenstaub freie Arbeit keineswegs überflüssig. Die noble Ausstattung und die sehr fein ausgeführten Bilder und Faksimiles erhöhen den Wert des Ganzen. Vivant sequentes.

K. Walter, Montabaur, im Gregoriusblatt, Düsseldorf.

Elemente des Gregorianischen Gesanges. Zur Einführung in die Vatikanische Choralausgabe. Von Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner, Freiburg (Schweiz).

In diesem billigen Büchlein gibt der bekannte Choralforscher und -schriftsteller, Dr. Wagner, Professor an der katholischen Universität zu Freiburg in der Schweiz, in aller Kürze dem Lernbegierigen das Notwendige und Wissenswerte über den Gesang der Kirche zum Studium. Ich wüßte nichts Besseres und Kurzgefaßteres auf diesem Gebiete in solcher Vollständigkeit und Klarheit bei Vermeidung jeder Weitschweifigkeit, als diese „Elemente des gregorianischen Gesanges". H. Tappert in Ohio Waisenfreund, Columbus, 1909.

Cantus Ecclesiastici juxta editionem Vaticanam quod **ad usum Clericorum** collegit et illustravit P. Dom. Johner O. S. B. Monachus Beuronensis.

Kompendium der Notenschriftkunde von Dr. phil. et mus. Hugo Riemann, Prof. d. Musikwissenschaft a. d. Universität Leipzig. Mit 20 Übungsbeispielen zum Übertragen.

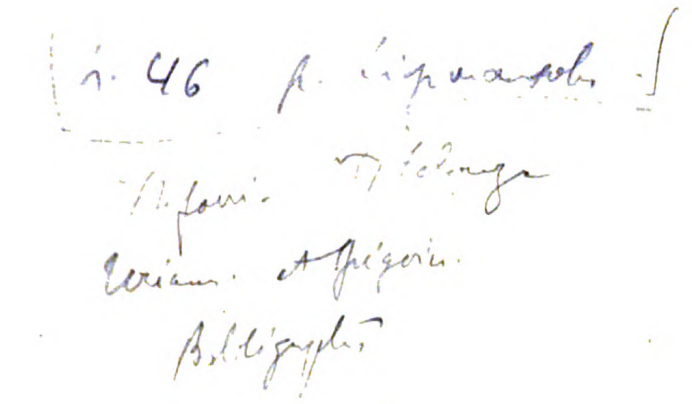
(**Doppelbändchen,** Preis geb. 2 ℳ.)

Preis eines Einzel-Bändchens gebunden 1 Mark.

Weitere Bändchen sind in Vorbereitung.

Druck von Friedrich Pustet, Regensburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

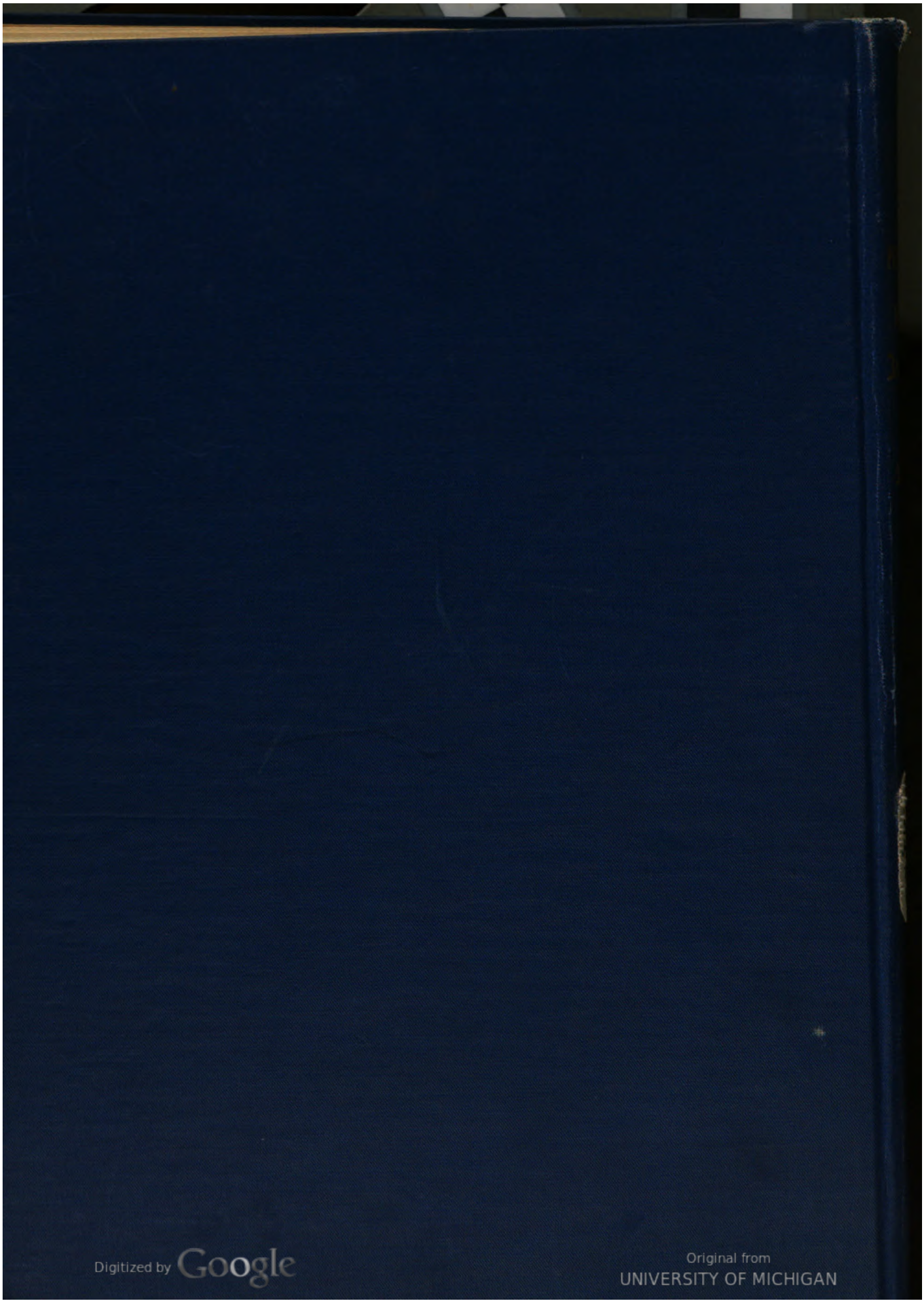
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 15:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148143
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google